فصول

مجلة النقد الأدبي

قضايا المصطلح الأدبي

٣/٤

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد السابع ○ العددان الثالث والرابع ○ ابريل - سبتمبر ١٩٨٧

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق دينار ربع [redacted]
١٥ ليرة ـ الأردن ١٫٩٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٥٠ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل .

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضافا إليها .

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٩

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين

قضايا المصطلح الأدبي

أمّا قبْلُ

إذا تأملنا في مفهوم المصطلح تبين لنا أنه من أكثر المفاهيم غموضاً ، على الرغم من كثرة دورانه . إنه لغة خارج اللغة ، أو فوقها ؛ فهو لا يخضع لمعاييرها ، ولكنها كذلك لا تنكره ؛ وهو كذلك لا يستقل نهائياً عنها ، بل هو دائم الاختراق لها والتسلل إليها . ولكنه — مع ذلك — يظل محتفظاً لنفسه بمسافة تميزه — حتى وهو في قلبها — عن سائر مفرداتها . واللغة الاصطلاحية بهذا المعنى تعد تكريساً لطبقية اللغة ، من حيث إن لفظاً بعينه تؤهله الظروف لأن يبرز ويتميز ويكتسب خصوصية واستقلالاً ذاتياً ومناعة ضد تعامل المتكلم/الكاتب معه إلا بشروطه الخاصة . فالدلالات الأولى التوقيفية لألفاظ اللغة لا تمنع المتكلم/الكاتب من التلاعب بها وتوظيفها — وفقا لسياقات مختلفة — في الدلالة على معانٍ مختلفة . والمتكلم/الكاتب عندئذ هو مالك زمام اللغة ، يصرفها وفقاً لأغراضه كيفما شاء ، لا يحكمه في هذا إلا أن يكون قادراً على توصيل ما يريد إلى المتلقي . أما المصطلح فيقف شامخاً معتزا ، لا يسمح لأحد بالتلاعب به أو انتهاك حرمته . إنه سيد الموقف ، ومالك زمام نفسه ، وليس للمتكلم/الكاتب من سبيل إزاءه إلا أن يذعن له ، وكأن المصطلح عندئذ هو الذي يستخدم المتكلم/الكاتب وليس العكس .

وكل مصطلح يحمل دلالة مفارقة على نحو أو آخر لدلالته العرفية الأولى ، ولكنه إذ يخرج بدلالته الجديدة من نطاق العرف اللغوي العام يدخل — بهذه الدلالة الجديدة — في نطاق عرف خاص ، يبدأ ضيقا للغاية ثم يتسع مع مضي الزمن . فالمصطلح يمثل ابتكارا في اللغة ، يقوم به فرد من الناس ، أو جماعة محدودة ومؤتلفة على أقصى تقدير ، ثم يأخذ في الانتشار مع تزايد تداوله بين المتكلمين/الكتاب . لكن المصطلح يتعرض — مع اتساع نطاق تداوله — لشيء من التشويه ، قد يقل وقد يكثر ، خصوصاً عندما يجاوز نطاق لغته الخاصة إلى لغة أو لغات أخرى .

واستفاضة استخدام المصطلح قد تلحق به التشويه من عدة جهات ؛ فإما أن يأتي هذا التشويه نتيجة لاختزال دلالته في نطاق أضيق ؛ وإما للتوسيع من نطاق هذه الدلالة بحيث يدخل فيها ما ليس منها . وقد يلحق التشويه المصطلح عند استخدامه في غير المجال الذي خصص له ، وبغير الدلالة التي قصرت عليه . أما الترجمة فإنه إذا صح ما يقال من أنها تنطوي دائماً على خيانة فمن الأولى أن تقع هذه الخيانة في مجال ترجمة المصطلح .

لقد حاول العقاد أن يروج كلمة « المشاعية » ترجمة لمصطلح Communism ، ولكنه أخفق ، مع اقتناعه الكامل بأنها أدق في الدلالة على المذهب ، وراج استخدام كلمة « الشيوعية » بديلاً منها ، واستفاض استخدامها ، حتى إن كلمة « المشاعية » نسيت وأهملت نهائياً . ولكن ماذا يعني هذا المصطلح في اللغة العربية اليوم على ألسنة المتكلمين وفي أقلام الكاتبين ؟ إن دراسة تجريبية للإجابة عن هذا السؤال سوف تكشف — في يقين — مدى ما قد يلحق دلالة المصطلح من تحريف أو تشويه ، سواء تم ذلك عن طريق الاختزال أو الإسقاط أو الابتذال . وفي هذه الأحوال لا يمكن أن يقال إن الناس يستخدمون المصطلح في كلامهم أو كتابتهم ، بعد أن شوهوا دلالته عن عمد أو عن جهل . وبعبارة أخرى فإن المصطلح عندما تختلف دلالته عند مستخدميه يفقد صفته الأصيلة ، ولا يعود مصطلحاً . وكم من مصطلحات في حقول العلوم الإنسانية ، وعلى وجه الخصوص في حقل الأدب أو النقد الأدبي ، قد ابتذلت في الاستخدام وحرفت أوشوِّهت فتفاوتت دلالاتها أو تعددت ، وصارت بذلك عبئاً على الحياة وعلى الفكر ، في حين أن فكرة المصطلح لم تنشأ أصلا إلا لتكون في خدمة الحياة والفكر جميعا .

إن الفكرة الأساسية في المصطلح هي أن يكون أداة تجميع لطائفة من المعلومات أو الصفات النوعية أو الخصائص في أصغر حيز لغوي دال هو اللفظة ، بحيث تقوم اللفظة بديلا في الفكر عنها . لكن المصطلح كذلك أداة ضبط للمعرفة وتوحيد للفكر ؛ فالمصطلح بمثابة سور منيع يحول دون اختلاط ما يضم في داخله بما هو واقع في خارجه ؛ وهو في الوقت نفسه القاعدة الموحِّدة للفكر في المجالات المختلفة ، التي على أساس منها ينمو هذا الفكر ويتطور . وكلما نما الفكر وتطور ، واتسعت رقعة المعرفة ، وتكشفت حقائق جديدة ، مست الحاجة إلى مصطلحات جديدة .

وهكذا تبرز على السطح دائماً مصطلحات طازجة ، تلائم مرحلتها من التطور المعرفي ، حاجبة بعض الشيء ما كان ملائماً لمرحلة سابقة . على أن المصطلح القديم الذي كان فعالا ذات يوم ثم ترك أو أهمل حتى نسي ، ربما جدت ظروف تستدعي استحياءه مرة أخرى .

وإذا كانت الحاجة بالنسبة إلى اللغة العامة قد مست منذ زمن مبكر نسبياً لوضع المعاجم التي تشرح معاني المفردات وطرق استخدامها ، فإن تراكم المصطلحات في شتى حقول المعرفة الإنسانية قد اقتضى وضع المعاجم الخاصة بها ، حتى يثول إليها كل راغب في ضبط معارفه الاصطلاحية . وإذا كان بعض هذه المعاجم قد ظهر مؤخرا في واقعنا الفكري فإن الحاجة ما تزال ماسة إلى وضع معجم لمصطلحات النقد الأدبي ، العربية وغير العربية على السواء .

رئيس التحرير

هذا العدد

تقع إشكالية المصطلح فى قلب الحركة النقدية ، قبل أن تمثل نبض الإبداع الأدبى وعلامة الحياة فيه ؛ ذلك لأن تغيرات المصطلح النقدى لا تعكس الخطوط البيانية لتطور الفكر الجمالى ، وترسم قفزاته فحسب ؛ بل إنها فوق ذلك تشف عما بلغه الوعى العلمى بظواهر الإبداع فى علاقتها الجدلية بحركة تاريخها وتاريخ الإنسانية . ومن ثم لا يمكن لها أن تتكرر حرفياً مهما بلغت من التشابه بين المراحل المختلفة ؛ لأن عناصر التجديد تغلب على تركيبها وتحول دون ترديها فى الآلية أو العبثية . ومن هنا تتعدد التأويلات الاصطلاحية للكلمة الواحدة بقدر ما تتكاثر تجارب التطبيق المنهجى ؛ لأن المصطلح أداة للتفكير قبل أن يصبح وسيلة للتحليل ؛ وهذا ما يجعل من الضرورى تحديد طبيعته المجاوزة ، وتوصيف خواصه المتبدلة مهما استقرت حول نواة صلبة ثابتة . وإذا كانت بعض هذه المعالم تسم معظم مفردات اللغة ، فى تشكلاتها وعلائقها المتجددة ، فإنها تتكثف بصفة خاصة فى المصطلح الذى يصبح أكثر مفردات اللغة لغوية فى تمثيله لجدلية الثبات والتطور فى أحدّ أشكالها . غير أن السياق الحضارى الميتالغوى هو الذى يضفى على المصطلح دائماً أقصى درجات الحركية والفعالية .

وفى هذا العدد تقدم فصول مجموعة من المقاربات التى تتأمل طرفاً من ظواهر المصطلح القديم والحديث ، تتوزع على المساحات الزمنية والنوعية المختلفة ، دون أن تستنفد بطبيعة الحال جميع الأبعاد ، وإن كانت تضرب فى جذر الإشكالية ، وامتداداتها وتجلياتها الراهنة .

- فيستهل أنور لوقا فى مقاله «التساؤل على شفا المنزلق» تحديد المصطلح الأدبى باعتباره «كلام على الكلام» كما كان يقول أبو حيان التوحيدى ، مما يعرض واضع المصطلح للانزلاق . ولا يمسح الكاتب فى هذا المقال مواقع الانزلاق بطريقة جامعة ، كما لا يصنف أنواعها انطلاقاً من نظرية واحدة ، ولكنه يستعرض أمثلة متفرقة ، يجذبها خارج نطاق المنطق الصارم ويسوقها على نمط الإمتاع والمؤانسة ، يثوب الكاتب إلى موسوعية الأدب ، يستمد فضائلها ، ويتوسم فى الاستطراد منها بزوغاً لمعنى أشمل كالذى يستخلصه المحلل النفسى منهجياً عندما يسترسل مريضه فى «استدعاء المعانى» . وهكذا يقترح الباحث قراءة حرة فى كتب الأدب على تنوعها ؛ قراءة تتسمع التعبير ، وتخترق ما يظهر من الحواجز الثقافية ، لتتعقب وجوهاً غريبة من إشكالية المصطلح ، ولو أنها أصبحت وجوهاً مألوفة . ويتواصل التساؤل على شفا المنزلق باستجواب نصوص شتى من البلاغة القديمة إلى النقد المعاصر ؛ من حديث جغرافى خصب أنتج على خريطة الواقع بلاد «واق واق» الخيالية ، إلى تعريف قاطع يعزل المدلول عن الدال ، فى محضر المجدد الذى طلع بالمصطلح ، ومن مصير المدلول فى ترجمة «متى بن يونس» لكتاب أرسطو «الشعر» – حيث يحتجب مفهوم المسرح وراء المديح والهجاء – إلى مصير المدلول فى ترجمات رفاعة الطهطاوى النثرية والشعرية ، ثم فى محاولاتنا اليوم لتعرف دقائق صنعة القصة والرواية ، وتسمية ما انبنى عليه النموذج السردى من وظائف ثابتة ، مازالت تتأرجح فى مصطلحاتنا ، التى تضاعفها ، أو تتقاسمها مظان التشابك بين جرس التراث وهاجس الحداثة ، وللخروج من البلبلة ، والتحصن ضد آفات المترادف والمشترك ، كى نستطيع تحديد قيمة واحدة نستخدمها فى موازيننا ؛ لابد من ملاحظة المزالق أولاً ، ومساءلة القرين عند القرين ، ورصد ما يكمن فى البدهيات من درجات الانحراف عند مرسل الكلام ومستقبله .

- وبعد هذا المهاد المنهجى يتناول تمام حسان فى بحثه «المصطلح البلاغى فى ضوء البلاغة الحديثة» جذور المشكلة ، فيرصد ظاهرة مهمة ، مؤداها أن البلاغة العربية قد دخلت إلى موضوعها من مدخل اللغة ، ولم تعبره من باب النقد الأدبى على عكس ما يظنه البلاغيون . فالفرق بين البلاغة وعلم الأسلوب هو أن البلاغة معيارية لغوية فى دراستها للظواهر ، وعلم الأسلوب وصفى وجدانى يدرس الوقائع ؛ فيجاوز الشكل اللغوى فى التحليل ، ويعتمد على الوجدان والإيحاء . ومن هذا المنطلق يتصدى الباحث لتحليل مجموعة كبيرة وأساسية من المصطلحات البلاغية والنقدية مثل : الفصاحة ، والبلاغة ، والمعانى ، ومقتضى الحال والمقام ، والحسن والقبح ، والبيان ، والمعنى الأصلى والمعنى المجازى ، والبديع ، والتأثير ، والإيقاع ، والتنغيم ، والصورة . يحلل كل تلك المصطلحات ويفسرها فى ضوء علم الأسلوب ، ليرى مقدار ائتلاف المفاهيم البلاغية والإطار الفكرى الذى انبثقت عنه ، مع ما يقابلها فى الأسلوبية الحديثة .

- ومن هذا التناول الكلى للظواهر الاصطلاحية وامتداداتها المعرفية ينتقل عز الدين إسماعيل إلى التحليل المفصل المقارن فى بحثه «قراءة فى معنى المعنى» فيلاحظ أن الجرجانى هو الذى انفرد بمصطلح «معنى المعنى» دون سائر البيانيين والنقاد العرب ، وأنه لم يقصد به إلى تعريف المعنى على

غرار ما صنع رتشاردز وأوجدن ، وإنما قصد به إلى صياغة قانون كلى يفسر دلالة المجاز ، وينطوى فى تجلياته على مجموعة من العناصر التأسيسية المترابطة ؛ منها أن الكلام ـ لا اللغة ـ هو موضوع النظر ، وهو ينطوى على معنى لا ينفك عنه ، حيث يتعدد المعنى بتعدد الاستخدام ، ومنها أن هناك ما يعرف بالمعانى الأوائل ، وهى الدلالات العرفية للألفاظ ، وما يعرف بالمعانى الثوانى ، وهى دلالات حضارية ؛ ومنها أن الضرب الثانى من الكلام ، معنى المعنى ، لا يتعلق بالحقيقة ، وإنما بالمجاز ؛ ومنها أن المخاطب بالكلام الذى قصد منه معناه الثانى ، يحتاج إلى استخدام ملكة «الاستدلال» ، وهذا الاستدلال يؤسس على مرجعية مشتركة بين المتكلم والمخاطب ، ومنها أن الوقوف على المعانى الثوانى يقتضى قبول المعانى الأوائل ونفيها فى الوقت نفسه .

معنى المعنى إذن ، ليس إلا شبكة من العلاقات المتبادلة بين عدد من العناصر اللغوية وغير اللغوية ، ويقتضى تحققه وإدراكه نوعاً من تآزر الأدوار التى تؤديها هذه العناصر كى تلتقى فى مركز واحد . ويفضى تحليل الخطاب النقدى عند الجرجانى إلى الكشف عن بعض الثغرات فى بناء هذا الخطاب ، مما يدفع إلى ضرورة إدخال بعض التعديلات عليه ، كإضفاء الاحتمالية على معنى المعنى ، بما يفتح الباب لإمكانية تعدده لدى متلقين مختلفين فى ظروف مختلفة ؛ وكالإقرار بأن المعانى الثوانى ليست ثوابت ، ولكنها عرضة للتراجع والانزواء مع الزمن ؛ وكنفى افتراض المعنى المساوى للقصد ، السابق على العبارة ذاتها .

● وفى هذا الإطار من المراجعة المنهجية والقراءة التحليلية المحدثة لأهم المصطلحات القارة فى التراث النقدى يعرض محمد عبد المطلب فى مقاله «مفهوم الأسلوب فى التراث» لمصطلح الأسلوب ، متناولاً إياه بالرصد والتحليل من خلال كتابات النقاد العرب المشارقة والمغاربة ؛ فيقدم على المستوى الأول مواقف ابن قتيبة والجرجانى والآمدى ؛ وعلى المستوى الآخر يرصد آراء حازم القرطاجنى وابن خلدون وابن رشيق . وقد أوضح أن هناك نوعا من الارتباط بين نشأة مصطلح الأسلوب وفهم القدماء لقضية الإعجاز القرآنى ، وعرض لتطور هذا المصطلح عند المشارقة واختلافه تبعاً لاختلاف نظرة الناقد . وخلص إلى أن الدارسين المغاربة وجدوا بين أيديهم مفهومين للأسلوب ؛ أحدهما ما جاء من المشرق مرافقاً لقضية الإعجاز غالباً ، ويتمثل فى أفضل صوره عند ناقد مثل عبد القاهر فى نظرية النظم . والآخر ما جاء من قبل أرسطو بما يحويه من نظرة شمولية لعناصر الإبداع الفنى فى الأدب وغير الأدب ، ثم امتداد هذه النظرة لتغطى مساحة النص الأدبى دون تركيز على جزئياته .

ويصل المصطلح إلى يد ناقد مثل حازم القرطاجنى ليقوم بعملية تأليف بين مفهوم أرسطو للأسلوب ، ومفهوم عبد القاهر للنظم. وقد أوضح الباحث أن حازماً لم يثبت اتجاهاً واحداً فى تحديد معنى الأسلوب ، بل تردد بين عدة مسالك ؛ فهو يربطه تارة بالدلالة ، وتارة بالجنس الأدبى كما عرضه أرسطو ، وتارة بالفصاحة كما قال به المشرقيون . وأياً ما كان الأمر فقد غلب ذوق المشارقة فى فهم الأسلوب على أحكام النقاد المغاربة كالعبدرى وابن رشيق .

وقد خلص الكاتب إلى أن ابن خلدون كان أنجح أهل المغرب فى بحثه للأسلوب على مستوييه الذهنى والمادى ، وكان أقدرهم على ربطه بالسياقات الاجتماعية واللغوية التى يرد فيها ، كل ذلك دون إغفال لعنصرى الاتصال ، من متكلم ومخاطب .

● ويتوقف صفوت عبد الله الخطيب عند مصطلح آخر كما فهمه ناقد محدد فى مقاله «الخيال مصطلحاً نقدياً بين حازم القرطاجنى والفلاسفة»،

فيلاحظ أن الخيال يشكل الأساس الثالث فى النظرية النقدية عند حازم القرطاجنى بعد حد الشعر وأسس إبداعه . وقد عرف أرسطو قيمة الخيال بأنه فاعل ينتج صوراً ويركبها بعضها مع بعض ، ويغير فيها كما يشاء . وقد أفاد النقاد والفلاسفة العرب من أرسطو أيما إفادة ، فالكندى يذكر الخيال بماهيته ومصطلحه الذى عرفه اليونان ؛ والفارابى ينص على تعريف الخيال بالطريقة ذاتها التى أوردها الكندى ، كما نلحظ الموقف نفسه عند ابن سينا الذى لم يكد يقدم جديداً عمن سبقه فى دراسة الخيال .

ويأتى دور حازم القرطاجنى ليفيد بكل من سبقوه ، ثم ليضيف بصمته الخاصة بأن يصر على جعل الخيال أو التخييل وسيلة للتواصل بين مبدع الشعر ومستقبله . فالشاعر – فيما يرى حازم – يتأمل صور العالم المختزنة فى ذاكرته ، ويلاحظ النسب القائمة بينها على نحو يمكنه من تشكيل صور فنية جديدة . وتبدو أصالة حازم بشكل خاص فى تناوله للخيال بطريقة جمالية . ومن أهم الأسس الجمالية للفن عند حازم التناسب ، وإخفاء المنافرة ، والتعجيب والحرص على إثارة الدهشة .

إذن فقد كان حازم ، خلافاً لابن سينا وابن رشد وغيرهما ، يتعامل مع الخيال فى جانبه الفنى ، وليس فى جانبه النفسى البحت ؛ وكان ذلك ناجماً عن اهتمامه بالصنعة الشعرية ، على نحو جعله يلتفت إلى التفريق الواضح بين الصدق الفنى والصدق الواقعى ؛ فالشعر عنده لا يعد شعراً من حيث هو صدق أو كذب ، بل من حيث هو كلام مُخَيِّل .

● ويتناول قاسم المومنى فكرة أخرى أخذت تحتل موقعها فى قائمة المصطلحات الأساسية ، وذلك فى بحثه «الشعرية فى الشعر : دراسة معاصرة فى مادة نقدية قديمة» ، فيرى أن الإعلاء اللافت من شأن الصياغة فى النقد القديم ، من خلال إشكالية اللفظ والمعنى ، يعد أبلغ الإشارات فى الدلالة على تقدير الشعرية فى الشعر ؛ وفى هذا الصدد فإن الباحث يستعرض آراء مجموعة كبيرة من النقاد القدماء حول قضية الشكل والمضمون ، وينتهى إلى أن الجامع المشترك بينها اعتبار المعانى مواد الشعر ؛ ومن ثم فهى لا تؤثر فى قيمته ، ويظل التأثير منوطا بالألفاظ والصور .

وقد بين الباحث أن ما يقوم عليه التصور الشعرى يعنى المادة الواحدة ، وأن الاختلاف ينبع من الطرائق المتعددة فى التعبير عنها ؛ وفى ظل هذا التعدد يقع التفرد ، ويتميز الشعراء بعضهم عن بعض . ومن هنا يتضح أن أثر الشعر بهذا الفهم ، أو ما يمكن أن يقال عنه «الشاعرية» أمر يرتد فى جانبه الأساسى ، إلى قدرة الشاعر وبراعته فى إحداث التأليف المخصوص ، مما يجعل الشعرية تتولد باستخدام الشاعر للمادة أو للمعنى استخداماً متميزاً ، وهو ارتفاع بالمعنى السابق ، من خلال التشكيل الفنى ، إلى مستوى لا يصل إليه سوى الخاصة . ومن هنا فإن الباحث يرى أن القدماء يردون الشعرية إلى الاستخدام المتميز لمادة الشعر ؛ ويتجلى ذلك فى نظرتهم للتشكيل المجازى للصور بوصفه مظهراً من مظاهر هذا الاستخدام . ويخلص الباحث إلى أنه إذا كانت الشعرية تتولد ، فى التصور القديم ، بسبب انطواء المتلقى على هوى يوافق غرض الشعر أو معناه ، فإنها تتولد فى التصور ذاته أيضاً نتيجة لما ينطوى عليه هذا الشعر من طريقة متميزة فى تقديم الغرض أو المعنى .

● وعلى الحافة التى تصل بين الظاهرة والمصطلح ، فى منطقة المفهوم المتأرجح ، يدور بحث إبراهيم رمانى «الشعر ، الغموض ، الحداثة . دراسة فى المفهوم» حيث يرى أن الشعر صياغة جمالية للإيقاع الخفى الذى يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة . وتتجسد التجربة الشعرية بغموضها الداخلى عبر رؤية إبداعية تحويلية ، فى لغة رمزية تخفى فى طياتها دلالات متعددة .

وقد فهم العرب الشعر على أنه صناعة أو محاكاة . والخيال فى الشعر العربى كما يرى الباحث أداة معرفية ، مهما تباعدت عن الواقع

وابتكرت صوراً جديدة . ويتعلق ارتباط الوزن بالخيال لدى العرب بطبيعة الوزن المتميزة ، بما هو قدرة على التأثير النفسي العميق ؛ فضلاً عن الصلة القديمة بين الشعر والغناء .

وقد رأى النقاد العرب القدماء ، في معظمهم ، ضرورة خضوع التخييل للعقل ؛ فصناعة الشعر لديهم تلتقى بالخطابة والمنطق ، وتقاس عليهما ؛ ومن ثم فقد كان الإقناع شرطاً أساسياً من شروط الشعر . واستقراؤنا للشعر العربي ، كما يلاحظ الباحث ، يدلنا على تحركه من الوضوح إلى الغموض كلما تقدمنا في الزمن ؛ ومع أن الشعر القديم لم يخل من الغموض ، إلا أنه كان موجوداً في قليله لا في كثيره ، وكان وضوحه الغالب رهناً في جوهره بالطبيعة المعرفية ، والوظيفة الاجتماعية ، والعمود ، ونموذج الرؤية . . إلخ .

ولم يبلغ الغموض مبلغ الظاهرة إلا عندما اشتد النزاع حول مسألة القديم والحديث في الشعر ؛ تلك المسألة التي ترجمت حركة الفعل الاجتماعي والفلسفي في محاولة الخروج عن الأيديولوجيا السائدة والموروثة . وقد تألق الغموض في فضاء القصيدة العباسية (أبو تمام ، المتنبي ، بشار) ليحدث بعداً ذا طابع نسبي في مفهوم الشعر لدى الوعي الجمالي العام ، ولكن حركة الحداثة العباسية لم تفلح في توسيع مجال البعد الشعري والانتصار للغموض .

وقد درس كوهين ، وهو من أبرز النقاد الغربيين المحدثين ، ظاهرة الغموض الشعري ، انطلاقاً من رأي «إدجار ألان بو» في أن حد النص ووحدته يتحكم فيهما عاملان ، هما الحدة والمدى في تناسبهما العكسي . وقد قام كوهين بتعديل ملحوظ لهذا الرأي ، فذهب إلى أن العاملين المتحكمين في فضاء النص هما : الوضوح أو الغموض من جهة ، والحدة أو الحياد من جهة ثانية . على أن المهم مراعاة اختلاف الغموض عن الإبهام الذي يلغي مسافة التفاعل بين النص والواقع .

ويرى الباحث أن شطراً كبيراً من الشعر العربي لم يبلغ هذه الدرجة من الفوضى والاهتراء إلا بانتشار ضربين من الإبهام : الأول ناتج عن التمحُّل باسم الحداثة ، والثاني ناتج عن العجز الشعري ، عارضاً أمثلة دالة من الشعر الحديث . ثم يتناول الباحث بعد ذلك مفهوم الحداثة انطلاقاً من تضافر تاريخي دال بين الشعر والفلسفة ، وبين الشعر والميتافيزيقا ، مستنداً إلى عدة مقولات ، من أبرزها مقولة الحدس البرجسوني ، منتهياً إلى أن تبني المفهوم الغربي للمغايرة ، قد أفاد حركة الشعر العربي الحديث ، وأضرها في الوقت ذاته .

- وبين الظاهرة والمصطلح يقع بحث سيد البحراوي عن «التضمين في العروض والشعر العربي»إذ يوضح أهمية التضمين في الدراسات الإيقاعية والنقدية بوصفه مؤشراً يشير إلى التوتر ؛ حيث يعد التوتر جوهر الفن الشعري ، مما يجعل دراسته تمثل تحليل أحد العناصر الأساسية في بنية العمل الشعري على المستويات الصوتية والنحوية والدلالية ، كما تمثل خطوة ضرورية في طريق السعي إلى تحقيق علم للعروض المقارن .

والتضمين أساساً مصطلح عروضي يعني تعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه ، وقد عده المتأخرون من العروضيين عيباً ، وإن لم ير فيه المتقدمون منهم ، كالخليل والأخفش ، عيباً قط . وقد أدى مفهوم «التناسب» الذي حكم التراث النقدي القديم إلى رفض التضمين في العروض حفاظاً على وحدة البيت ، وجاءت النظرة الرومانسية لتبدأ في نقض الرؤية السابقة ، تأسيساً على موقف جديد ، يبغي التحرر من ربقة القافية ، وإن لم تستطع هذه النظرة أن تنال من وحدة البيت الشعري . ومع نضج حركة الشعر الحر ، وتبلورها ، عد التضمين إمكانية

تعطى فرصة التواصل والتكامل للقصيدة ، وتفيدها فى إخفاء اللحن الناجم عن نغمة القافية إذا وردت .

ويرى الباحث أن التضمين يعكس فى صميمه صراعاً بين المستوى النحوى للقصيدة والنظام الإيقاعى لها ، بوصفهما مستويين سيميوطيقيين يحملان ــ بالمعنى الواسع ــ كماً من المعلومات . ويمكن للتضمين ، بوصفه عاكساً لشكل الصراع بين عدة نظم أو مستويات ، أن يكشف عن الصراع بين المراحل المختلفة للفن الشعرى ، بل وأن يكشف عن طبيعة المرحلة الشعرية أيضاً .

وقد وصل التضمين إلى أقصى درجات استخدامه فى القصيدة المدورة المعاصرة . وينظر إلى التضمين الآن بوصفه مظهراً لقانون أساسى يحكم علاقات القصيدة ، ويحقق واحدة من أهم قيمها الجمالية وهى التوتر .

● وإذا كان الشعر قد احتل رقعة فسيحة فى الدراسات الاصطلاحية القديمة والمحدثة ، كما كشفت عن ذلك البحوث الآنفة ، فإن عبد الرحيم محمد عبد الرحيم يقدم لنا فى مقاله «أزمة المصطلح فى النقد القصصى» عرضاً لإشكالية المصطلح فى الجنس الأدبى التالى وهو القصة ، فيرى ابتداء أن المصطلح وحدة لغوية ، أصبحت تحمل دلالة اصطلاحية خاصة فى مجال معين ، لعلاقة تربط بين الدلالة اللغوية الأصلية والدلالة الاصطلاحية الجديدة . لكل مصطلح شكل ومفهوم وميدان ؛ فالشكل هو اللفظ ، أو الألفاظ ، التى تحمل المفهوم ؛ والمفهوم هو الصورة الذهنية التى يشير إليها المصطلح ؛ والميدان هو مجال النشاط الذى يستخدم فيه .

والمصطلحات القصصية ــ فيما يرى الكاتب ــ لم تحدد مفاهيمها تحديداً نظرياً فى معاجم يمكن أن يرجع إليها المختصون عند الحاجة ، بل أصبح تعرفها واستخدامها أمراً ذاتياً يعالجه كل ناقد بحسب ما يرى . ومن ثم فقد أصيبت لغة النقد القصصى ، فى الوطن العربى ، بالغموض والخلط ، وفقدت مزية التحديد والاستقرار . وتبدو تجليات هذه الأزمة فى تعدد الأشكال الاصطلاحية الدالة على مفهوم واحد أولاً ، وفى ميوعة المفاهيم الاصطلاحية ثانياً ، وفى ذاتيتها ثالثاً .

ويرجع الباحث أسباب هذه الظواهر إلى عوامل من أبرزها ارتباط المصطلح بالمدلول الغربى فى أصله ، وتعدد البيئات الثقافية فى الوطن العربى نفسه ، وتعدد اتجاهات التعريب والاجتهاد بين النقاد العرب أنفسهم ، دون توحيد فيما بينهم . ولا مخرج من هذه الأزمة ــ فى رأى الباحث ــ إلا بالجهود التى تعمل على توحيد المصطلحات ، وتنظيمها بأسلوب علمى ، يتمشى مع التقدم الذى أحرزته دراسات المصطلحات وتبويبها وتحديد مفاهيمها .

● وفى بحث «الإيطوبيا والإيطوبيات» يتتبع عبد العزيز لبيب تاريخ المصطلح الشائع «إيطوبيا» منذ نحته «توماس مور» وعنون به مؤلفه الشهير عام ١٥١٦ ، كاشفاً عن كيفية تضمين هذه الكلمة لمحتواها الفلسفى والتقنى ، ومحرراً معناها الذى يخالف فى دقته ما وسم به فى شيوعه . كما يسعى الباحث أيضاً للإجابة عن سؤال مهم : ما السبب فى أن النقد العربى المعاصر لا يعير هذا الحقل (حقل الإيطوبيا) اهتماماً كافياً ؟

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة إيطوبيات متعددة ، راصداً قيم المشابهة وقيم المخالفة فيما بينها ، واضعاً يده على أبرز ما يجمع بينها من هاجس (طلب المفقود)،وأبرز ما يفرق بينها من أغراض نوعية ومضامين فلسفية ، كما يتناول بالشرح والتحليل موضوعات متعلقة بذلك من قبيل إيطوبيا التقنية والكوزمولوجيا ، وإيطوبيا العلم ، والملامح الفلسفية المتنوعة للإيطوبيا ، ويتطرق من خلال ذلك كله إلى عرض

الأبعاد الأنثروبولوجية والنفسية والاجتماعية لفكرة الإيطوبيا ، كما يتطرق إلى مقارنة فكرة الإيطوبيا بنفسها عند أكثر من مفكر مثالى ، وأكثر من مفكر مادى .

وفى تتبع الباحث لجغرافية الإيطوبيا يحاول أن يقدم إجابة شافية عن سؤال : لماذا كانت الإيطوبيا دائماً جزيرة بعيدة مجهولة ينبغى اكتشافها على نحو ما تكتشف القارة المفقودة ؟ ولماذا يتساءل الفكر الإيطوبى عن المكان دائماً صارفاً نظره عن الزمان ؟ لماذا يقول أين ولا يقول متى ؟ ويسعى الباحث إلى كشف الصلة بين حلم الإيطوبيا وواقع الحضارة ، بدءاً من أفلاطون وانتهاء بماركس ومروراً بمور وبيكون وفولتير وروسو وغيرهم .

● وتختم نبيلة إبراهيم ملف هذا العدد ببحثها عن «المفارقة»،فترى أنها لعبة ذكية بين طرفين : صانع المفارقة وقارئها ، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تدعو القارىء إلى رفضه بمعناه الحرفى ، وذلك لصالح معناه الخفى أو المعنى الضد . وترتبط المفارقة كما توضح الباحثة بكثير من أشكال التعبير الفنى،مثل فن الهجاء وفن السخرية وفن «الجروتيسك» وفنون العبث والضحك ، وتدلل على هذه الفكرة بنماذج نصّية للمتنبى والحصرى حتى عبد القادر المازنى ، ثم تخلص من تحليل هذه النصوص إلى أن المفارقة تتحدد بأربعة عناصر ؛ أولها وجود مستويين للمعنى فى التعبير الواحد ؛ وثانيها التعارض بين الحقائق على المستوى الشكلى ؛ وثالثها التظاهر بالبراءة ؛ ورابعها وجود الضحية . ثم تحاول الكاتبة أن تستقرىء بعد ذلك الجذور الفلسفية للمفارقة عند «كانت» و «هيجيل» و «كيركجورد» و «شليجل» و «زولجر» موضحة أهم الاختلافات والاتفاقات فيما بينهم .

وعند تحليلها لمفهوم المفارقة من منظور الدراسات النقدية الحديثة تبحث الكاتبة ثلاث مسائل : صانع المفارقة ، ولغة المفارقة ، ومستقبل المفارقة ، مستشهدة ببعض النصوص للجاحظ ويحيى الطاهر عبد الله ، كنوع من المقابلة بين دور المفارقة فى النص القديم ودورها فى النص الحديث . كذلك تستعين بنصوص من كتاب «ترويح النفوس ومضحك العبوس» للتفريق بين نمط وآخر من صناع المفارقة . وبهذا فإنها تحيل مصطلح المفارقة إلى أداة تحليلية محددة المصدر والوظائف ، تجعلها صالحة للإسهام الفعال فى الجهاز النقدى الحديث ، إلى جانب مجموعة المصطلحات الأخرى التى اتسع لها هذا العدد بالتنظير والمقارنة ، والتأصيل والاستعمال .

التحرير

التساؤل على شفا المنزلق

أنور لوقا

«فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعضه . ولهذا شُق النحو وما أشبه النحو من المنطق ، وكذلك النثر والشعر» .

أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة(١)

ونقول «المنزلق» على وزن «المصطلح» ، كان خطر الخطأ عند الكلام داهم دائم : لا يحدق فحسب بمبادرات الناطق أو مغامراته ، الذى ينتقى الألفاظ عن وعى ، ويضم بعضها إلى بعض ــ وقد يجتزئها ــ لتكوين تراكيبه المفيدة ؛ بل يكمن هذا الخطر منذ البداية فى مادة اللفظ المفرد التى لابد لها من أن تتشكل بأشكالها المعهودة والمحدودة كى تستطيع ــ صوتيا ونحويا وصرفياً ــ أن تحتضن المعنى ، أى تنضد عناصره الجديدة فى سلكها هذا المطروق . وذلك تدخُّل فى بِنْية الناطق فى أثناء ترتيبها فى مدارج الإفادة (ويقال «تقييدها») ، وتطويع للفكر على حسب ما تستبقيه منه مقومات اللغة ، وما تفرضه عليه ، حتى انتهاء المطاف بالسكوت ، الذى نصَّت على شروط استحسانه كتب القواعد القديمة . وقد أدرك الدارسون فى عصرنا أهمية تلك الظواهر والتفاعلات الدقيقة التى توجُّه سريان المعنى ، واستحدثوا لاستقصائها مناهج متخصصة . ومازالت فى إثرها بحوث اللسانيات والتحليل النفسى تتسابق وتتلاحق ؛ فبعد أن أفلح «فرويد» فى استكشاف لا وعى الإنسان جاء « لاكان » فدعا إلى استكشاف لا وعى اللغة(٢) .

وقد ينجو المصطلح العلمى من الغموض واللبس إذا اشتدت عند وضعه حيطة العالم فى تلافى كل «مشترك» صريح من عناصر ذلك المصطلح ، وتلافى كل «مشترك» طارىء ينجم من تلاقيها ؛ فالعلم إفادات عقلية تستلزم التعبير المنطقى الخالص الذى لا يزيد عن مضمونها ولا ينقص . ويعكف العالم على عزل الوحدات الدالة لتأمين سلامتها . ويبلغ تحرُّزه إزاء اللغة حد التجرد من ألفاظها ، مستغنياً عنها بتسلسل الفكر فى رموز المعادلات الرياضية . ولا كذلك الأدب ، سواء فى حديثه إلينا أو حديثنا عنه ؛ لاتصاله الأوثق بملكات الإنسان ودواخله المتشابكة ، وإنْ لم تطابق حبائل اللغة ، حبائل النفس الإنسانية . هنا تتعقد الروابط وتتواثب ظواهر الاستعارة والتكثيف . فهيهات أن تتسطح فى مجالات الأدب المفردات بحيث يؤدى كل منها دلالة وحيدة محايدة ، منعدمة الظلال ، مكتومة الأصداء . ومهما دَقَّت ذرات الأدب ، فهى ذرات تقبل التفجير .

على أننا نشفق فى هذه السطور من اقتحام معاقل التخصص ، ونكتفى برصدها . وعسانا أن نستشرفها فى يسر ، عن طريق الإمتاع والمؤانسة ، لا الدرس العابس المستوعب الشاق . سنتعلل فى «تحرير» المقال بوعد «التحرر» . لن نحاول إذن أن نحصى أحكام التراث فى وضع المصطلح العلمى أو الأدبى السليم . لن نُضيِّق خناق الأصول على الفروع ، ولن نتغلغل إلى نظريات القدماء فى البلاغة أو نصادر معاييرهم فى الموازنات بين الشعراء . ولن نتصدى للنقاد الرواد الذين استلوا حولنا أسلحة مصلصلة من صنع فرسان الألسنية والبنيوية والدلائلية . . . وإنما نود أن نتريث على ضفاف البحث ؛ نتخفف من أعبائه ، لنتفهَّم القليل كثيراً . نستوقف مثلاً سائراً ، ونتسمع خاطراً عابراً ، وننشط لاقتطاف ما يجزنا شوكه . وعلى هذا النحو نتذوق فى الصفحات التالية بعض ما راعنا من نصوص صادفناها فى خلال شتيت من تآليف المتقدمين والمتأخرين : بدهيات أثارت أعجب تساؤلنا ، وأخباراً نبهتنا بلمعها إلى جوانب من إشكالية الاصطلاح لم يعد القارىء يفطن إليها .

ولعلنا بهذه الجولة المتحررة من كل تواطؤ توثيقى أو تنظيرى أقرب ... واقع الأدب الذى لن يكون أدباً ــ أى تفتحاً على الإنسانيات ــ إذا ... عن موسوعية « الأخذ من كل شىء بطرف » .

«واق واق»
أو المصطلح فى درجة الصفر

ونبدأ بقراءة نص قصير جميل ، تداولته الألسن والأخيلة فى الماضى ، وأوى إلى كهوف الذاكرة الجماعية قروناً قبل أن يثبته المقريزى فى «الخطط» وهو يستعرض «فضائل مصر» ، تمهيداً لموضوع كتابه الجغرافى التاريخى الكبير :

«قال عبد الله بن عمرو : خُلقت الدنيا على خمس صور على صورة الطير ، برأسه وصدره وجناحيه وذنبه . فالرأس مكة والمدينة واليمن . والصدر الشام ومصر . والجناح الأيمن العراق . وخلف العراق أمة يقال لها واق ، وخلف واق أمة يقال لها واق واق ، وخلف ذلك من الأمم ما لا يعلمه إلا الله عز وجل . والجناح الأيسر السند . وخلف السند الهند ، وخلف الهند أمة يقال لها ناسك ، وخلف ناسك أمة يقال لها منسك ، وخلف ذلك من الأمم ما لا يعلمه إلا الله عز وجل . والذنب من ذات الحمّام إلى مغرب الشمس . وشر ما فى الطير الذنب»[3] .

نص مبنى على التوازى فى تصوّره وفى تركيبه : فالرأس يقابله الذنب ، والجناح يقابله الجناح . والمبتدأ يقابله الخبر فى تنضيد الكلام على هيئة جمل اسمية متتالية أولها : «فالرأس» .

وللتنسيق الهندسى البسيط المعروض علينا وظيفة تجاوزه بالبساطة نفسها : فشرف كل بلد مذكور يزيد أو ينقص على حسب موقعه من محورى هذا الطائر الذى نشر جناحيه . ولا سبيل إلى الشك فيما يضمره النص بتشكّله المزدوج ــ هندسياً ولغوياً ــ من نية التقدير المكانى ، بل هو يفصح فى خاتمته عن غرض التقويم ، مقرراً مبدأ الرأسية : « وشر ما فى الطير الذنب » .

يتساوى إذن فى القيمة ــ على التوازى ــ بلْدان يقع كل منهما على طرف أحد الجناحين ، فالأفقية قاعدة التساوى ، ولاسيما فى خارج حدود الدولة الإسلامية . ذلك بأن المساواة المطلقة بين بلدان العالم الإسلامى متعذرة بحكم تعددها فى جسم واحد ؛ وهذا ما اقتضى ترتيبها على نظام معين ، هو الذى يتجلى معناه فى رئاسة الرأس التى خُصّت بها مكة ، على أساس أن «أفضلكم عند الله أتقاكم» . ويرجح الإحصاء اللفظى أيضاً كفة الدين («خُلقت» . وتكرار ذكر «الله عز وجل») . وأما فى خارج الكتلة الإسلامية فينعدم التفاصل والتنافس ، وتسود لا مبالاة حيادية ، وتترامى على السواء فى مجاهل الأرض ــ أى جهل النص بها ــ بلاد «واق واق» التى لا تعدو تسميتها صيحة الطير بلغة نجهلها ، أو بلاد «ناسك ومنسك» ، وإن برر هذه التسمية معنى يختلط فيه مدلول النسيان (جذر ن س ى) بمدلول الدين السارى فى النص (ن س ك) ؛ إذ إن الناسك ــ كما شاع فى الروايات ــ هو الراهب البوذى أو الآسيوى بعامة ؛ ونحن هنا خلف السند والهند .

وإذا صعدنا إلى مستهل النص ، أيّد الإسناد التقليدى (قال عبد الله بن عمرو) اطراد التوزيع الذى رأيناه فى صلب الخبر ؛ فهذا السند يطالعنا بالمطابقة بين مستويين من مستويات الإعلام ميّزناهما : خريطة الجغرافيا وخريطة التقوى . وليست نسبة القول إلى عبد الله بن عمرو من قبيل المصادفة ؛ فهو عَلَم على صعيد الدين ، من نجباء الصحابة وأكثرهم رواية للحديث ، وهو علم كذلك على صعيد الجغرافيا السياسية ؛ إذ يحيل اسمه فوراً إلى أبيه عمرو بن العاص فاتح مصر وحاكمها ، تابعاً للخلافة فى المدينة أولاً ، وفى الشام ثانياً .

والذى يعنينا فى إطار هذا التجانس الدلالى الملحوظ على مدى النص بأكمله هو استخدام لفظة معينة ــ لا معنى لها ــ هى لفظة «واق» مقابل مدلول معين تغلب عليه صفة المجهول . وتلك تجربة أوّلية فى وضع المصطلح نشهد إجراءها . فنحن نشاهد إرساء ما لا يجاوز درجة الصفر أساساً للتعبير ، أى تفصيل الدال على قدّ المدلول ، والخصول على أبسط معادلة بينهما . هنا يعْلق المعنى الأدنى بالعلامة الدنيا . ولا تتدخل للإخلال بهذا التوازن البدائى صنعة الناطق أو تأثيرات ضمنية تسلطها خصائص اللغة . إننا نهبط على سطح هذه الرابطة إلى شكل الكلام «الغفل الساذج» كما يقول الجرجانى[4] ، بل إلى درك المحاكاة . فلفظة «واق» هى صيحة الطائر الفجة ؛ وهى صوت أجهل معناه تمام الجهل فلا أجد خيراً منه للتدليل على جهلى بالبلد الواقع خلف العراق ، لاسيما ومجاورته للعراق تحاكيها أيضاً سجعة «واق» . درجة الصفر يكفلها هذا الجهل الذى يمثل المساواة البريئة بين اللفظ ومعناه ، فكلاهما «مجهول» . ولا أيسر من تكرار وحدة واق مرتين « واق واق » لتدل على مجهول مضاعف هو حال البلد الثانى والأبعد .

غير أن خطراً يتربص داخل هذا الحياد ، وسرعان ما يستدرج اللفظ من وظيفته الوصفية ــ مع أنها فى قرار درجة الصفر . أى مقصورة على المحاكاة الصوتية ــ نحو وظيفة أخرى تتعدى الوصف .

فلم يكن لصيحة «واق» أى معنى فى لغة الإنسان ، ولذلك قامت أحسن قيام بمهمة دال على انتفاء المعنى ، أى الجهل بالمدلول ، كتأمة تصدر عن عيى أصم وأخرس . وها هى ذى تخرج عن وظيفة الدال التى يحدها التصويت المبهم ، وتدلف إلى منزلة المدلول ، أى تصبح ذات معنى ، بالتزيى فى زى اسم علم نطلقه على ذلك البلد . ويتاح لها ذلك الانتقال دون أن تتحرك من مكان الدال ؛ فإن أسماء الأعلام مجرد إشارات إلى أصحاب هذه الأسماء ، أى أنها دال بلا مدلول معنوى (نحن نقول مثلا «جميلة بوحريد» لنعنى شخص بطلة جزائرية معينة لا لنصف فتاة «جميلة») . وتتحول الرابطة الأولى بين الدال والمدلول ، وهى رابطة «الجهل» ، إلى معنى إيجابى اكتسبته من كمية المعرفة التى ينطوى عليها المدلول المشار إليه ؛ فهو بلد نكرة من حيث إغفال تسميته ، إلا أنه معرفة من حيث مكانه الجغرافى المذكور «خلف العراق» . ولقد عهد النص العربى إلى طائر ليعبر عن المجهول بصيحة من لغة مجهولة ، ولكن الطائر بطبيعته محلق ، ولعله حوّم فوق ذلك البلد المجهول وعلم علمه ؛ أى أن حاجز الجهل والعلم متأرجح ، وتقع نقطة الفصل لا بين النص والجغرافيا بل بين لغة الطير واللغة العربية . ولا يكفى لضمان الجهل أن يجهل النص لغة الطيور ؛ فقد انزلق إلى التعامل مع لغة ما ، حتى وإن تساوت فيها جميع المدلولات الممكنة وراء دال صوتى وحيد يتكرر .

إن غرابة المصطلح ــ ولا أغرب من اقتراض تعبير الطير ــ مدعاة إلى الاستفهام ، وكل استفهام يضمر لزوم الإجابة أياً كان الجواب . إنما

المصطلح استفزاز ذهني ، يدفع إلى التأويل دائماً .

هكذا زحفت «واق» من مؤداها الأصل المباشر ، الملتصق بالصوت التصاقاً تاماً ، إلى معنى تولَّد فى ذهن المستمع نتيجة لموقعها من السياق . ودون استكناه «لا وعى» النص ، كما تحاول طليعة من نقاد اليوم ، نبّه الجرجانى قديماً إلى منزلقات من هذا القبيل بقوله : «المعنى ومعنى المعنى : تعنى بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظ ، الذى تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»(٥) .

ويمثل هذه الانـزلاقات المتتابعة فى الأذهان تتسع رقعة الأدب ، ويتكاثر التأليف والتصنيف . ولا عجب أن تصدر الأساطير على هذا النحو عن أرض الواقع ، تنطلق من ترابها على هيئة ذرات تتطاير ــ بتوظيف اللغة ــ ثم تتلاقى فى طبقات بعيدة قريبة معاً ، وتُحدث «بالتلاؤم» فيما بينها أجساماً رائعة . وقد تعاون علماء التحليل النفسى والتحليل اللسانى فى تحرّى ظواهر التفاعلات اللغوية المتوالية ، التى تجتاح المعنى وتوجهه ، ومن تشخيص عللها وأطوارها ، فدرسوا لغة الأحلام ، كما درسوا الأعراض اللغوية لدى فئات من المصابين بالأمراض العصبية . ونقتصر قبل أن ننصرف عن هذا النص على ملاحظة أخيرة ، وهى بداية انحدار الإعلام على أحد منزلقاته فى نهاية الوصف ، خلال عبارة «والذنب من ذات الحمّام إلى مغرب الشمس» :

أما الشمس ومغربها فلا أوضح منها وأشهر ، وأما «ذات الحمام» فما هى ؟ لابد أنها اسم مكان ! وبالبحث فى القواميس نعلم أن «ذات الحمام» موضع بين الإسكندرية وإفريقية(٦) . ويدهشنا تهافت النص إلى ذكر هذا الموضع الصغير الحجم والشأن (وتزداد الزراية به مقروناً بجلالة «الشمس») ، مع أن جميع التقسيمات السابقة لم تستمسك من أسماء البلدان والمدائن إلا بأعظمها وأشهرها ! ولا يجدينا البحث عن درجة التعمد أو العفوية فى اختيار «ذات الحمّام» بصفة خاصة . إنه قلم الناسخ يهفو ، أو لسان الراوى يتظرف ، تحيةً أخيرة للطائر الجاثم على النص كله ، وتأكيداً لمحضره ــ برغم قناع الميم المشددة ــ بذكر النوع (الحَمّام) إيعازاً إلى الجنس (الطائر) وإشادة بدوره التنظيمى فى تجميع أجزاء الموضوع وتوزيعها . فوراء التلاعب اللفظى المتلذذ (بمزيج من الجناس والتورية) تمتد يد المنطق فى قفاز العبث كى تدفع إلى مزيد من تجانس المعنى ، فمزيد من تأثيره .

هذه بين يدينا بعض جرائر التشبيه بالطائر ، وإن كان التشبيه من وسائل التعبير الشائعة فى النصوص الأدبية ، يتوقعها القارىء من المؤلف ، ويحتفل بها ويسرح . وأما فى العلوم ، فعواقب التشبيه من أخطر مسائل استخدام اللغة المعهود إليها باحتواء المعرفة . ومادام المصطلح العلمى رمزاً ، فكيف ينجو من جرثومة التشبيه السارية ؟ إن اللغة تسعى إلى بث المعرفة بصب الإفادات فى قالبين : قالب وصفى وقالب خبرى والكشف عن الجديد ــ أى نتيجة القياس المنطقى المنشودة ــ يحدثه فى أغلب الأحيان انتقال من التركيب الوصفى إلى التركيب الخبرى . وذلك انزلاق فكرى ، وتغيير فى القيم ؛ إذ إن التركيب الوصفى لا يطابق التركيب الخبرى مطابقة دقيقة تامة(٧) . وقد رأينا فى جغرافية عبد الله بن عمرو ، التى يعتمدها المقريزى ، من أعراض الاستقطاب ما لم تفلح فى درئه محاولة وضع المصطلح فى درجة الصفر .

« ديموقراطية »
أو التعريف القاطع .

من المفارقات المذهلة ما جرى فى مطلع القرن العشرين بمصر لمثقف كبير هو أحمد لطفى السيد ، الذى أطلق عليه بحق لقب «أستاذ الجيل» . فلقد شارك بوصفه أديباً ملتزماً فى إصلاح حياة مواطنيه ، صحفياً ينشر «الجريدة» ، وجامعياً يدرّس الفلسفة ، ومترجماً يعرّب أرسطو ، ثم وزيراً يضع يده على دفة سياسة الدولة . ولا مندوحة عن المصطلح اللفظى لمفكر مثله ، ابتغى تجديد المجتمع ، أى تغيير الأمور المعروفة لدى الجماهير ، والمترجم فى الوقت ذاته أمين ، راح يسائل المعاجم العربية ويستكملها بالمفاهيم المستحدثة . وقد كان لإدخال لطفى السيد لفظة «الديمقراطية» فى بيئة ريفية يغلب عليها الأميّون صدمة مؤلمة ، ردد صداها تلميذه طه حسين فى مقال طويل هذه فاتحته :

« وقعت هذه القصة القصيرة التى تغرى بالضحك وتغرى بالتفكير العميق أيضاً .

وقعت لأستاذنا الجليل أحمد لطفى السيد فى بعض الانتخابات التى كانت تجرى فى مصر أثناء السنين الأولى من هذا القرن . ولست أذكر أكانت فى انتخاب لمجلس الإقليم أم كانت فى انتخاب للجمعية التشريعية حين أنشئت ، ولكن المحقق أن أستاذنا الجليل رشح نفسه لأحد هذه الانتخابات ، وكان له منافس لا يرقى إلى ثقافته ولا إلى علمه ومقامه الرفيع الممتاز فى الفلسفة والأدب ، بل كان أمياً أو كالأمى ، يقرأ أو يكتب إلى حد متواضع جداً ، ولكنه كان واسع الثراء عريض الجاه .

وقد انتصر على أستاذنا فى ذلك الانتخاب ، وكان سبب انتصاره غريباً حقاً ؛ فقد زعم للناخبين أن أستاذنا رجل ديمقراطى ، وأنه من أجل ذلك لا يصلح لتمثيل المدينة . فلما سأله الناخبون عن الرجل الديمقراطى ما هو ، قال : هو الذى يبيح للمرأة أن تعدد أزواجها كما يباح للرجل أن يعدد زوجاته . وأنكر الناخبون هذه الديمقراطية ، لأنهم لم يكونوا سمعوا بها ، ولم يتح لهم أن يعرفوا حقائقها . فذهب فريق منهم إلى أستاذنا وسألوه : أفى الحق أنك ديمقراطى كما يزعم منافسك فى الانتخاب ؟ قال الأستاذ مبتسماً ومغتبطاً أيضاً : أجل أنا ديمقراطى وأفخر بديمقراطيتى . وانصرف الناخبون عنه وقد استيقنوا أنه يبيح للمرأة أن تعدد أزواجها كما يباح للرجل أن يعدد زوجاته . وصوّتوا جميعاً لمنافس أستاذنا الجليل»(٨)

ومن الواضح أن المعنيين هنا بمضمون «الديمقراطية» ــ أى الناخبين ــ لم يتلقوا هذا المضمون مع اللفظ الجديد عليهم . وظلت «الديمقراطية» ، برغم فخامة تعريبها بالقاف والطاء ، دالاً مستغلقاً يبحثون عن مدلوله ، حتى طلع عليهم المرشح الأمى بتعريف صريح . واستنكر القوم ذلك المضمون الفاضح ، ولكنهم اقتنعوا بصحة التعريف ، إذ لم يقدم لهم أحد بديلاً عنه . لا تكفى إذن سلامة المصطلح فنياً ، ودقة تخصصه ، وعمق جذوره الحضارية ، إذا لم يحمل ظاهره لمن يتلقاه مفهوماً أو « فائدة »، على حسب تعبير النحاة

والبلاغيين القدماء . والتعريف الخاطىء والوحيد معاً هو تعريف «قاطع» ـ ويراودنا أن ننسب ما نستشفه من معنى القطع فى هذه الصفة إلى القطيعة التى تعزل المصطلح عن مفهومه !

الحرية = العدل
فى تجربة رفاعه الطهطاوى .

ولفظ «الديمقراطية» الذى استفز بغرابته أولئك الأميين حتى أوجدوا له تأويلاً شافياً استمدوه من مخاوفهم ، يعيدنا إلى مفهوم «الديموقراطية» لدى أول من تحدث عنها لقراء العربية فى القرن الماضى ، دون أن يسميها بهذا الاسم ، وهو الشيخ المترجم وإمام الترجمة : رفاعة الطهطاوى .

كان رفاعة مضطراً إلى معالجة الترجمة بحكم انتقاله الثقافى ، من الأزهر إلى باريس[9] . ثم أنشأ مدرسة الألسن لتعميم منهجه وتحقيق هدفه ، تلبية لرغبة وجودية ألحت عليه . لقد أراد لنفسه أولاً أن يفهم مضمون الحضارة الغربية . والفهم فى صميمه عملية ترجمة ، أى ربط المجهول بمعروف ، والبحث للجديد عن قديم يرادفه أو يقاربه . وما فصول «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» إلا مقارنات متواصلة فى سبيل الإدراك .

لقد خاض رفاعة مترجماً ـ أى مقارناً ـ جميع ميادين المعرفة فى عصره ؛ فإذا تناول النصوص العلمية حرص على استعمال تسميات العلوم القديمة عند العرب ، فقال «علم الحِيَل» بدلاً من الميكانيكا ، وقال «الهيئة» بدلاً من الفلك أو الجغرافيا الرياضية إلخ . وفى ترجماته الأدبية تتجلى ، على أروع صورة ، ظاهرة التجائه إلى مراجعه العربية . ولنتصفح بهذا الصدد أول أعماله المطبوعة :

إنه كتيب فى اثنين وأربعين صفحة من القطع الصغير ، ظهر فى باريس سنة ١٨٢٧ ، وعلى غلافه : «نظم العقود فى كسر العود/ترجمة من اللغة الفرنساوية إلى العربية/للشيخ رفاعة/المصرى الأزهرى/ بمدينة باريز/بدار طباعة دونده دوبرى/سنة ١٢٤٢ محمدية»[10] . ويضم الكتيب منظومة لقصيدة ألفها الشاعر «جوزيف أجوب»[11] بعنوان «القيثارة المهشمة La Lyre brisée» ، مع مقدمة وتعليق كشف فيهما رفاعة عن تصوره للترجمة الأدبية ؛ غايتها ووسائلها ، وضرب أمثلة تطبيقية تبين كيف تصرف لحل ما اعترضه من مشكلات الألفاظ والمعانى ، فضلاً عن تقيده بالبحر والقافية . ولقد دفعته جرأة تجديدية إلى اختيار خفة البحر الخفيف فأنشأ مخمسات نسجها على منوال الموشح الأندلسى . ويقول فى ذلك متفاخراً :

شُنِّفَ السمع من رقيق التغانى

. . . .

إننى قد أحييت شعر ابن هانى
بعد أن كان قد توسد لحدا

أى أنه انتقى من نماذج الثقافة العربية ما بدا له أقرب الأشكال إلى رقة الشعر الرومانسى الفرنسى . ويمعن فى ترسم هذا الطريق الموازى ، فيستبدل بالكنايات والتعبيرات الفرنسية الموروثة عن اليونان وأساطيرهم الزاخرة بالآلهة ، مصطلحات الشعر العربى التقليدية ، فيحيل استهلال أجوب : «أنشدت للآلهة وللملوك وللأبطال وللجمال» إلى هذا البيت الذى يتحاشى ذكر الآلهة فى صيغة الجمع :

باسم ربى والسادة الأعيان
وترنمت شجوة بالحسان .

ويوجز رفاعة ضروب تصرفه فى تلك القصيدة بقوله : «وأخرجتها من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام» .

خلال مقارناته المستمرة إذن يسير الأديب الرحالة ـ عن وعى ـ سيراً جانبياً ، على دروب ثقافته المذهبية أو العقائدية . إن موضوعية خاصة تدانيه ، وهو يتوسل الوسائل الفنية لبلوغها ؛ فعن وعى كذلك يتذرع رفاعة بأساليب علم التفسير . وهو يتحفنا بمثل بارع من ممارسات المفسرين البلاغية عندما يقول فى تبرير ترجمته اسم محبوبة الشاعر «تاير Thaire» باسم سعدى : «وسعدى اسم امرأة ، ولفظ الأصل يقرب فى العرب من «طاهرة» ، فلهذا أحسنت ترجمته بذلك لأن الطهارة سعادة فى الجملة» . إنه يثب من لغة إلى لغة ، ومن صوت إلى معنى ، بمهارة وسرعة ، كما يثب فوق الجبال أحياناً أبطال رياضة الانزلاق على الجليد !

وفى إلصاق صوت من اللغة الفرنسية بمعنى من اللغة العربية إغراء لم يقاومه رفاعة حين ترجم كلمة خطيرة هى «شارت Charte» أى الميثاق ـ وكانت تطلق على الدستور الفرنسى ـ بكلمة «شرط» ، مع تأنيثها بتاء لاحقة أعطتنا «شرطة» . وبلغ من إعجاب رفاعة بتلك الشرطة أن ترجم جميع موادها ، وأطنب فى شرح ما نصت عليه من قواعد النظام الديمقراطى ، حيث يدافع عن الملك «ديوان البير» ، أى «مجلس الأعيان» ، ويدافع عن الشعب مجلس النواب أو «ديوان رسل العُمَالات» كما يسميه ، ورأى فى هذا التوزيع ذكاء وإصابة ، وكفالة للعدالة «بنكتة لطيفة» . ولن نسترسل فى جمع مصطلحات رفاعة السياسية وتصنيفها ، ولو أنها غزيرة المغزى ، جديرة بدراسة مستأنية ، تفيد اللغوى والمؤرخ وعالم الاجتماع[12] . وإنما نقتصر هنا على وقفة عند كلمة «الحرية» ، التى نقلها رفاعة إلى مفهوم «العدل» ، فى تعليقه على مصطلحات ذلك الدستور ، ليقدم «عبرة لمن اعتبر» . فهو يقول :

«وما يسمونه الحرية ويرغبون فيه ، هو عين ما يطلق عليه عندنا العدل والإنصاف ؛ وذلك لأن معنى الحكم بالحرية هو إقامة التساوى فى الأحكام والقوانين بحيث لا يجور الحاكم على إنسان ، بل القوانين هى المحكَّمة والمعتبرة ؛ فهذه البلاد حرية» .

وليس الانزلاق من مفهوم إلى مفهوم سوى تعبير عن غياب أولهما من تجربة المتكلم وحجبه بمثول تجربة أخرى . وتلك معاناة مصرى استنار فى عهد محمد على فأحس باستبداد الوالى . وتدل وجهة نظره فى جعل «الحرية» ـ وهى التى اشتملت باسمها الثورة الفرنسية ـ مرادفة «للعدل والإنصاف» ، على أن الشعب فى فرنسا هو الحاكم وفى مصر هو المحكوم . فعلاقة العدل أو الإنصاف علاقة رأسية بين سلطة ومن يخضع لها ؛ بين سيد ومسود ، على حين تكفل الحرية للفرد سلطته وللشعب سيادته . ثم هنالك التراث من عهود أقدم ؛ ونرى أن رفاعة لم يكد يتخفف مما رزح على مفهوم الحرية فيه . ولقد ألقى الأضواء على تلك الرواسب التراثية المفكر المعاصر زكى نجيب محمود . ومما كتبه عن مشكلة الحرية نقتبس هذه السطور التى تستعرض أطوارها فى المجتمع العربى حتى اليوم ، وتربطنا برفاعة فى مكانه :

«كانت فكرة الحرية تنصرف إلى المعنى الذى يقابل «الرق» ؛ فالفرد من الناس إما أن يكون حراً ذا حقوق وواجبات ، وإما أن يكون عبداً مملوكاً لغيره ، فلا حقوق له إلا ما يأذن له به مولاه . وكل ما يأمره به مولاه هو واجب محتوم ؛ فأولاً قد زالت هذه التفرقة ولم يعد أمامنا إلا مجموعة من المواطنين هم أنفسهم مجموعة الأحرار ، ثم اتسع المعنى ــ ثانياً ــ ليشمل جوانب جديدة لم تعرفها الحياة القديمة ، وهى الجوانب السياسية التى من شأنها أن تقام الحكومة بانتخاب المواطنين [.....] بحيث تكون السلطة كلها فى نهاية الأمر للشعب ، فإذا رضى عن الحكومة أبقى عليها ، وإذا سخط عمل على إزالتها [.....] .

لكن الفجوة فسيحة وعميقة بين أنظمة كهذه تصون للناس حرياتهم السياسية ، وبين صورة ورثناها فيها ورثناه من السلف ؛ فعلى طول التاريخ العربى ، ندر ــ وكدت أقول «استحال» لولا أنى تعمدت الحيطة فى الصياغة ــ ندر أن زالت حكومة لأن الشعب المحكوم بها لم يعد يريدها ؛ فهنالك فوق أريكة الحكم خليفة أو أمير ، أخذ الحكم وراثة أو أخذه عنوة ، وفى كلتا الحالتين لا يزحزحه عن أريكته إلا غدر أو قتل أو سجن أو ما رأيت من سبل تكون فى وسع المتآمر عليه ؛ فلا الشعب اختار ، ولا الشعب يملك حق العزل ، ولا القلة ممن لهم الصدارة فى المجتمع يستطيعون بإزاء الأمر الواقع شيئاً إلا الطاعة أو العصيان والمؤامرة .

ووجدنا أنفسنا فى عصرنا هذا بين هذين الطرفين : أنظمة الحكم التى تكفل الحرية للشعب ننقلها على الورق ، ثم صورة موروثة تخلع على الحاكم صفات «الخليفة» أو «الأمير» بالمعنى التاريخى القديم ، يعطى من يشاء ويمنع عمن يشاء بغير حساب ؛ ومن ثم نشأت أمام المفكرين منا مشكلة المطالبة بتحقيق الحرية السياسية تحقيقاً يجاوز الكتابة على الورق ، ليصبح سلوكاً جارياً فى صلب الحياة التى نحياها كل يوم»[١٣] .

التراجيديا = المديح
فى ترجمة متى بن يونس لأرسطو

وعلى النمط نفسه ، قبل أن يحوّل رفاعة الطهطاوى إيجابية «الحرية» إلى سلبية «العدل» تحت وطأة واقعه الثقافى ، حوّل متى بن يونس قديماً (توفى فى بغداد سنة ٣٢٨ هـ/ ٩٤٠ م) جنساً أدبياً بأكمله هو المسرح الإغريقى إلى جزء من الشعر العربى ، وذلك بجرة قلم حين ترجم كتاب «الشعر» لأرسطو فنقل مصطلحين يونانيين هما «التراجيديا» و «الكوميديا» بكلمتى المديح والهجاء .

والحق أن أرسطو جمع بين الفنون فى قيامها على مبدأ «المحاكاة» ، ثم ميّز بين التراجيديا والكوميديا تمييزاً تغلب عليه النظرة الأخلاقية ؛ فالتراجيديا عنده تصوير للأخيار وللجوانب السامية من الإنسان ؛ أما الكوميديا فتصوير للأدنياء ، تصويرا يثير السخرية من تصرفاتهم القبيحة . ولا شك أن هذا الأساس الأخلاقى فى التفرقة بين موضوعات المأساة وموضوعات الملهاة هو الذى ورّط المترجم فى خطأ جسيم . وبعضهم يحمّل هذه الترجمة وزر انعدام المسرح فى الأدب العربى خلال أزهى عصوره . وتلك أيضاً إدانة لم تتجنب مزالق الاستقطاب .

ولماذا ننحى باللائمة على متى بن يونس ، ونحن ندرك أن الترجمة هى وضع معادلة بين الأصل واللغة المنقول إليها[١٤] ؟إن حسابه يبدو سليماً : الشعر + المناقب = المديح ؛ الشعر + المثالب = الهجاء . وقد أنصفه الدكتور شكرى عياد بعد بحث متد حقق فيه أقدم مخطوطات تلك الترجمة المنقولة عن السريانية وأثنى على دقتها الحرفية ، إذ قابلها بنص أرسطو الذى نشره كذلك نقلاً عن اليونانية رأساً[١٥] . غير أن طغيان الشعر على الأدب العربى ، وطغيان المديح على ذلك الشعر (ونظيره السلبى هو الهجاء) ، قد حجب عن متى بن يونس ركن التمسرح ــ أى المحاكاة بالفعل لا بالكلام فحسب ــ فى كل من التراجيديا والكوميديا ، فلم ير أنسب من هذين الغرضين الشائعين فى الشعر العربى لإيضاح مصطلحين يوليهما أرسطو اهتماماً كبيراً . وسقط الدال اليونانى من المعجم العربى لغياب مدلوله فى تجربة العرب الثقافية . ولم يذهب ابن سينا ولا ابن رشد فى تلخيصهما لكتاب «الشعر» ، وقد استخدما ترجمة متّى ، إلى أبعد منه فى فهم المسرح والتعريف به .

وقد تساءل مؤرخو الأدب العربى ونقاده ــ ومازال كتاب المسرح المحدثون يتساءلون ــ عن سر نفور الثقافة العربية فى عصورها الذهبية من فن المسرح ، مع أن العرب قد نقلوا عن الإغريق ــ الفلسفة والمنطق والعلوم ، بل أحسنوا استقبال هذه المحاصيل العقلية وأحسنوا استثمارها . وعبثاً تمنى توفيق الحكيم ــ الذى أعوزته أسس ذلك الفن عندما أراد البناء ــ لو أن أديباً قد قام فينا منذ قرن أو قرنين فقط ينادى بوجوب وصل ما انقطع . وذهب فى تعليل تلك القطيعة كل مذهب ، كأنه يدور فى حلقه مفرغة . يقول فى مقدمة «الملك أوديب» :

« ينبغى لنا أن نتساءل : على من تقع تبعة الإحجام عن نقل الشعر الإغريقى إلى اللغة العربية ؟ . . . وهذا السؤال يجرنا إلى البحث فى طريقة نقل التراث الإغريقى وموجباته وموحياته ! . . .

المعروف أنه عقب فتوح «الإسكندر» تغلغل الروح اليونانى فى «آسيا» ، وكانت «سوريا» و «ما بين البحرين» ، أى «دجلة والفرات» ، من أهم المناطق التى خضعت لنفوذ الحضارة الإغريقية . هناك فى صوامع نساك السوريين ، المنتشرة فى تلك البقاع ، نشطت على مدى القرون حركة ترجمة واسعة ، للمؤلفات الفلسفية والعلمية من اللغة اليونانية إلى اللغة السريانية . . . من هذه الترجمات السريانية ، جاء العرب بعدئذ ، ونهلوا ونقلوا . . .

وكان مما نقل منها إلى العربية كتاب الشعر أو «البويطيقا» لـ «أرسطو» ! . . .وفيه تعريف بـ «التراجيديا» و «الكوميديا» وما إليهما من فنون الشعر التمثيلى ! . . . وجاء «ابن رشد» ، فدلنا ــ بتعليقاته المشهورة على كتاب «البويطيقا» ــ أن العرب ما أرادوا عامدين أن يوصدوا الذهن ، دون العلم بفن الشعر عند الإغريق ! . . . كيف إذن لم يدفعهم الفضول ، بعدئذ ، إلى نقل بعض ألوان «التراجيديا» أو «الكوميديا» إلى العربية ؟ » .

وبعد أن يشرح توفيق الحكيم نشأة المسرح لدى الإغريق من أساطيرهم الدينية التى أودعوها روح الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية ، يتشكك ويشكك فى أن «هذه الصبغة الدينية هى التى صدت العرب عن اعتناق هذا الفن» :

« إنى لست من هذا الرأى ؛ فالإسلام لم يكن قط عسيراً على فن من الفنون ؛ فقد سمح للناقلين أن يترجموا كثيراً من الآثار التى أنتجها الوثنيون : فهذا كتاب «كليلة ودمنة» الذى نقله «ابن المقفع» عن «اللغة الفهلوية» ، وهذا كتاب «الشاهنامة للفردوسى» الذى نقله «البندارى» عن «الفرس» فى عهدهم الوثنى ! . . . كما أن الإسلام لم يحل دون ذيوع خمريات «أبى نواس» ، ولا دون نحت التماثيل فى قصور الخلفاء ، ولا دون براعة التصوير فى «المنياتور» الفارسى ، كما أنه لم يحل دون نقل كثير من المؤلفات اليونانية ، التى جاء فيها ذكر لتقاليد وثنية . . . كلا ليست صفة الوثنية فى ذاتها ، هى التى صرفت العرب عن الشعر التمثيل !

ويمضى فى تساؤله :

ما الذى حجمهم إذن ؟ . . . أتراها صعوبة فهم ذلك القصص الشعرى ، وكله يدور حول أساطير لا سبيل إلى فهمها إلا بشرح طويل ، يذهب بلذة المتتبع لها ، ويقضى على متعة الراغب فى تذوقها ؟ . . .

لا أعتقد أن هذا أيضاً يحول دون نقل بعض آثار هذا الفن ؛ فإن كتاب «الجمهورية» لـ «أفلاطون» ، قد ترجم إلى العربية ، وما أشك أن فيه من الأفكار ، حول تلك المدينة المثالية ، ما يشق على العقلية الإسلامية أن تسيغه ، ولكن ذلك لم يمنع من نقله ، بل إن هذه الصعوبة بالذات قد دفعت «الفارابى» إلى أن يتناول «جمهورية أفلاطون» فيضفى عليها ثوباً جديداً من خواطره ، ويصبها فى قالب عقليته الفلسفية الإسلامية .

مثل هذا كان يصح أن يحدث «للتراجيديا الإغريقية» . . . كان فى الإمكان أن تنقل مأساة مثل «أوديب» ثم يتناولها بعدئذ شاعر أو ناثر ، فيطرح عنها ما يشق فهمه من الإشارات الميثولوجية ، ويجردها مما يغلفها من العقائد الوثنية ، ويبرزها واضحة جلية فى بدنها الإنسانى العارى ! . . . أو يلقى عليها ثوباً شفافاً من العقيدة الإسلامية ، أو التفكير العربى ! . . .

لماذا لم يتم ذلك ؟ . . . لأن هنالك سبباً آخر ، ولا ريب ، هو الذى صد العرب عن اقتباس المسرح الإغريقى ! . . . لعل السبب هو أن «التراجيديا الإغريقية» ما كانت ــ حتى ذلك الحين ــ تعتبر أدباً معداً للقراءة ! . . . إنها لم تكن وقتئذ شيئاً مما يقرأ مستقلاً ، كما تقرأ «جمهورية أفلاطون» ، فقد كانت تكتب ، لا للمطالعة ، بل للتمثيل ! . . . وكان المؤلف يعرف أن عمله سيعرض على الناس ، ممثلا فى مسرح ، فكان يجرد نصوصه وحواره من الشروح ، والملاحظات ، والمعلومات اللازمة للإحاطة بجو القصة ، اعتماداً منه على أن الشاهد سوف يدركها ببصره ، قائمة ماثلة عند الإخراج . . وفى الحق لقد بلغ المسرح الإغريقى حداً من الدقة والتعقيد ، فى آلاته وأدواته ، يثير الدهش ! . . . فكان فيه من الآلات التى تتحرك وتدور حول نفسها ، ومن الحيل والوسائل المسرحية ، ما مكن أولئك القوم من إخراج «بروميثيوس المقيد» للشاعر «أشيل» ، بما فيها من عرائس البحر ، وهى تخطر خلال السحب والمحيط ، وهو قادم ممتطياً ظهر ذلك الحيوان الخراف ، الذى له رأس نسر ، وجسم جواد ! . . .

لعل هذا مما جعل المترجم العربى ، يقف حائراً أمام «التراجيديا» ! . . . فهو يقلب بصره فى نصوص صماء ، يحاول أن يقيمها فى ذهنه ، نابضة متحركة ، بأشخاصها ، وأجوائها ، وأمكنتها ، وأزمنتها ، فلا يسعفه ذلك الذهن ، لأنه لم ير لهذا الفن مثيلاً فى بلاده» .

ويتمادى توفيق الحكيم فى استفهامه :

«على أن السؤال الذى يجب أن يلقى بعدئذ هو : لماذا لم يكن التمثيل فى الحضارة العربية ولم يعرف ؟ . . .

لقد كان للعرب هم أيضاً عهدهم الوثنى ، وكان من شعرائهم فى ذلك العهد من قيل إنه ذهب إلى بلاد «قيصر» ، مثل «امرىء القيس» ! . . .

أما استطاعت رؤية المسرح أن توحى إلى الشاعر العربى الوثنى بفكرة اجتلابه ، أو نقله ، أو اقتباسه ؟

نقله إلى أين ؟ هنا المشكلة ! . . إن الوطن ، الذى ينقل إليه هذا الفن الشاعر العربى الوثنى ــ لو أراد ــ ليس سوى صحراء واسعة كالبحر ، تسعى فيها الإبل كالسفن ، هائمة بركبها ، من جزيرة إلى جزيرة ، هى واحات متناثرة ، تنفجر بالماء اليوم وتونع بالنبت ، ليغيض نبعها فى الغد ، وتذبل خضراؤها . . . وطن متنقل على ظهور القوافل ، يجرى هنا وهناك ، خلف قطرة غمام ! . . وطن يهتز فوق الإبل فى سيرها الطويل ، اهتزازاً متصلاً ، منغماً متزناً ، يغرى الركب بالغناء ! . . . من ها هنا ولد الشعر العربى : نشأ من الحداء ، عندما رفع الممسك بزمام الجمل الأول عقيرته منشداً ، على وقع تلك الموسيقى الخفية الخافتة ، المنبعثة من وطء أخفاف الجمال على الرمال ! . . .

كل شىء إذن ، فى هذا الوطن المتحرك ، كان يباعد بينه وبين المسرح ، لأن المسرح يتطلب أول ما يتطلب : الاستقرار» .

غير أن هذا التأويل مردود بمجرد نظرة نلقيها نحو العصور التالية ، حيث نرى البداوة تفضى إلى حضارة العباسيين وبذخهم . ويقف توفيق الحكيم عند هذا الاعتراض ، ثم يفنده . ويجد نفسه أخيراً فى فراغ منطقى :

« لقد عرف العرب فى الدولة الأموية والدولة العباسية وما بعدهما تلك المدنية المستقرة ، وذلك المجتمع الموحد المتكتل ؛ فما بال العرب فى تلك العهود قد انصرفوا عن تشييد المسرح ، وهم على ذلك قادرون ، بينما رأيناهم يمرون بالحضارات المختلفة ، فيقتبسون من فن عمارتها ، ما أقاموا به فنا للعمارة رائعاً ، يحمل طابعهم الجديد ؟! . . .

الجواب عن ذلك بسيط ، هو : أن العرب ، فى الدولة الأموية وما بعدها ، ظلوا يعتبرون شعر البداوة والصحراء مثلهم الأعلى ، الذى يحتذى ، وينظرون إلى الشعر الجاهلى نظرتهم إلى النموذج الأكمل ، الذى يتبع ! . . . فهم قد أحسوا فقرهم فى العمارة ، ولم يحسوا قط فقرهم فى الشعر ! . . . وهم عندما أرادوا أن ينقلوا عن غيرهم وينهلوا ، ذهبوا كل مذهب ، ونظروا فى كل فن ، إلا فن الشعر الذى اعتقدوا أنهم بلغوا فيه الغاية منذ القدم ! . . . وهكذا نرى أنفسنا أمام دائرة مفرغة ، تدور بأسباب ، تحول كلها دون اقتراب العرب من التمثيل ! . . . » .

ويلح هذا الشعور بالفراغ على الجيل اللاحق لتوفيق الحكيم من كتاب المسرح ــ وهو فراغ التراث العربى من فن التمثيل لا فراغ الحجج المنطقية فى تعليله ــ فنسمع نعمان عاشور فى الثمانينيات ينعى على كبار أدبائنا الذين اتصلوا فى القرن العشرين بالثقافة اليونانية ونهلوا من منابعها ، وعلى رأسهم لطفى السيد ، أنهم انصرفوا عن المسرح الإغريقى لأصالة فيه ظلت غائبة عنهم ، أو لأصالة فيهم منعتهم من التفتح على خصائصه واستيعابها(١٦) .

ويغضب نعمان عاشور لأن طه حسين نفسه حين ترجم «أوديب» لسوفوكليس «وصفها بأنها (قصة تمثيلية) ، متناسياً نوعيتها الخاصة ، كإنتاج درامى خالص ، يختلف تماماً عن القصة»(١٧) . وتلك ملاحظة محيرة ؛ فليس طه حسين ممن يخلطون بين الأجناس الأدبية ، برغم استخدامه هنا كلمة «قصة» تعريفاً لمسرحية من شوامخ التراث المسرحى . إنها مسألة المصطلح الأدبى ! ولكن اضطراب الدال ينمّ عن اهتزاز المدلول . إن المصطلح لا يخرجنا على أى حال إلى الضفاف المقابلة إلا على سفينة من أسطولنا ــ وكانت لدينا سفينة «القصة» ، ولم نجد مكاناً إلا على ظهرها .

«والقصة معروفة»
أو فاجعة الإضمار .

وللمصطلحات العربية عن فن القصة لذع آخر ، كاللذع الذى نجده حين نفتح أول ما نفتح «لسان العرب» بحثاً عن تعريف للقصة ننفذ منه إلى تحديد أغراضها وأنماطها وأساليبها ، وإذا بنا نقرأ :

«القَصّ هو فعل القص إذا قص القصاص ، والقصة معروفة» .

وليتها كانت معروفة ! إذن لما قتل التاجر الوفى زوجته الوفية ، وقطّع جثتها إربا وألقاها فى مياه دجلة ! وقد يعرف القراء هذه المأساة التى تبدأ فى «ألف ليلة وليلة» بدخول التاجر المذكور على هارون الرشيد ملتمساً أن يحكم عليه الخليفة بالعقوبة التى تقتضيها جريمته الشنعاء ولم يكن لها أى مبرر . فلقد كانت زوجته شابة جميلة شريفة ، مرضت ووصفت له دواءها بأنه تفاحة . وكان موسم التفاح قد انقضى ، فلم يتردد فى السفر إلى البصرة ، حيث اشترى بأغلى الأثمان ثلاث تفاحات من بستان أمير المؤمنين ، إلا أن زوجته لم تبتهج عندما عاد إليها بالتفاح وكانت محمومة . ولزم داره عشرة أيام حتى شفيت ، فخرج لاستئناف تجارته . ولا يكاد ينتصف النهار حتى يمر أمام دكانه عبد أسود يتلاعب بتفاحة فى يده . سأله من أين جاء بها ، فأجابه : «أخذتها من معشوقتى التى وجدتها بعد غيابى مريضة وعندها ثلاث تفاحات اشتراها لها من البصرة زوجها العنين» . هرع التاجر إلى بيته ، فلم يجد سوى تفاحتين . استجوب زوجته . قالت إنها لا تعرف كيف اختفت الثالثة . فجن جنونه ، واستل سكينا وانقض عليها . ورجع بعد إلقاء أشلائها فى النهر ، فصادف أكبر أبنائه يبكى . لماذا ؟ قال الولد : «أخذت تفاحة من عند أمى ونزلت لألعب مع إخوتى فى الشارع ، فخطفها منى عبد أسود ، ورفض أن يردها ، رغم توسلى إليه بأنها واحدة من ثلاث سافر أبى حتى البصرة واشتراها لأمى المريضة بثلاثة دنانير» .

والقصة حافلة برموز سخيّة يقدرها المحلل النفسانى حق قدرها ، ويسبر ما تحتها من أغوار (كالتفاحة مثلاً) ، على نحو يثبت لنا أهمية منهج هذا العلم فى قراءة النص الأدبى . كما تُقدم للناقد البنيوى علامات دالة على تخلّق الشكل السردى ، يبدأ برصدها وتصنيفها لترشده إلى وقع الخطوات التى يتنامى بها المعنى ؛ إذ يسرى المعنى من مقطع خلال شخصيات ومفاهيم يتقمصها ، وخلال علاقات تؤدى إليها وظائف هذه وتلك ، تتطور وتنتظم تباعاً فى قوالب السياق السردى ، فتنشأ القصة غلافاً للمعنى المقصود كغلاف رسالة نعهد بها إلى البريد . . . كل ذلك الثراء العقلى الذى تتفتق عنه مناهج البحث المعاصر فى العلوم الإنسانية عند تطبيقها على القصة بوصفها تشكّلاً فنياً لحديث الإنسان عن حياته وأعماقه ، وكل ذلك الحصاد الثقافى الذى دنت قطوفه(١٨) ، إنما يغنينا عنه ، أى يحرمنا منه ، القول بأن «القصة معروفة» .

هنا تظهر الحاجة إلى «الكلام على الكلام» كما يقول أبو حيان . فلا مندوحة عن التعريف ــ علميا ونفسيا . وهذان الأساسان مترابطان ، تتفاعل فى مجاليهما عوامل مستطرقة ، ويفضى «الإدراك» فى وقت واحد إلى معرفة أوسع وسعادة أغزر . وقد رأينا فيما سبق من هذا المقال مغبة توريط المستمع فى تأويل مخالف للأصل إذا أضرب القائل عن القول (ديموقراطية !) . ومن الإضمار ما يورد موارد التهلكة ، حتى ليفتك الإنسان بزوجه ، أى يحطم شطراً من وجوده . إنّ المثل الأخير عبرة بلاغية فى تعبير قصصى . والفاجعة فاجعة «بيانية» .

وبرغم ثراء المعاجم العربية واحتشادها بالتفصيلات ، فقد أورثتنا فى ثناياها عادات ذهنية تضر بحب الاستطلاع . فصاحب المعجم لا يتحرج من التعلل فى الامتناع عن شرح كلمة ما بأنها «معروفة» ، أى مجهولة لمن يلجأ لهذا المعجم فى زمان آخر أو مكان آخر . وهكذا يقدم واضع المعجم إمكانية الخطأ لقارئه ، بل يفرضها عليه ، إذ يتركه نهبا لافتراضات التأويل ، ومسرحاً لمكر الحوافز والأغراض .

للخروج من بلبلة المصطلح :
«مفاعلة» أم «اضطلاع» ؟

نظر عصرنا إذن إلى القصة عن كثب ، ليتعرفها من جديد ، ونفحص كيف ينسج التراث لحمتها وسداها . لقد أصبح «السرد» علماً من العلوم فى السنوات الأخيرة ، سمى Narratologie . وتفرعت مناهجه من علوم إنسانية مجاورة ، لاسيما اللغويات وفلسفة المعرفة ، وصيغت له المصطلحات . ولم يتأخر المشتغلون بيننا بنظرية الأدب أو نقد القصة عن تداول تلك المصطلحات المستحدثة وترجمتها فيما ينشرون باللغة العربية . وأخذتهم الحماسة فتسرعوا ، أو منعتهم العجلة من التشاور . وبلغ من تعدد الاجتهادات أن طلعت علينا لا الكتب فحسب ، بل المجلات المتخصصة وغير المتخصصة بترجمات متباينة . وكثيراً ما نلاحظ اختلاف مصطلح بعينه فى مقالات متقاربة الموضوعات ، يضمها العدد الواحد من مجلة واحدة . ومازالت البلبلة مستمرة .

أبواب الدخول نفسها غير واضحة . مثال ذلك عِلْمان يبحثان فى المعانى هما Sémantique و Sémiologie . فهناك الفيلسوف الذى يترجم «سيمانتيك» بعلم المدلولات ، و «سميولوجى» بعلم الدالات(١٩) . وهناك اللغويون الذين يطلقون على الأول «علم الدلالة» ويحذّرون من تسميته بعلم «المعانى» ، كقول الدكتور أحمد

مختار عمر فى القاهرة والكويت : «بعضهم يسميه علم الدلالة ــ وتضبط بفتح الدال وكسرها ــ وبعضهم يسميه علم المعنى ، ولكن حذار من استخدام صيغة الجمع والقول «علم المعانى» ؛ لأن الأخير فرع من فروع البلاغة»[٢٠] . ويتبعه فى ذلك الدكتور فايز الداية فى دمشق وحلب[٢١] ، على حين يستخدم الدكتور التهامى الراجى الهاشمى فى الرباط[٢٢] لفظة «الدلائلية» لتسمية العلم الثانى (السميولوجى) ــ وهو ما يسميه الدكتور عبد السلام المسدى فى تونس «سيمبائية» ، ليميزه من تسميته الأول «بالدلالية»[٢٣] . وهذه السيميائية ترادف «علم الرموز» عند الدكتور أحمد مختار عمر ، حيث يقول : «يضم علم الرموز كثيراً من فروع علم اللغة ، وبخاصة الدلالة والنحو والأسلوب ، كما أنه يعد من الناحية الدلالية وحدها أعم من علم الدلالة ؛ لأن الأخير يهتم بالرموز اللغوية فقط ، أما الأول فيهتم بالعلامات والرموز ، لغوية كانت أو غير لغوية»[٢٤] ويتبعه فى ذلك أيضاً الدكتور فايز الداية[٢٥] . وليس استقصاؤ نا هنا حصريا لما يوجد فى المؤلفات العربية مقابل هذين الاصطلاحين العامين .

وبماذا نسمى القائمين بالأمر فى داخل القصة (les actants)، «اولئك الذين يدفعونها إلى غايتها ؛ يشاركون فى الأحداث بإثارتها وبتعقيدها أو حلها ، بل لا تجرى الأحداث إلا استناداً إلى الوظائف التى اضطلعوا بها ؟ ــ كوظيفة البطل فى حرصه من أول السياق إلى آخره على تحقيق غرض معين ، أو وظيفة الخصم الذى يعرقل سعيه ويقيم العقبات أمامه ، أو وظيفة من يعضده ويعاونه لبلوغ مراده ، أو وظيفة المهيمن الرازق يمتحن البطل ويجازيه على صنيعه . . . لقد صنّف بروب Propp سنة ١٩٢٨ جميع المواقف التى نصادفها فى الحكايات الشعبية ، وتبين أنها مترتبة على أدوار ثابتة يؤديها بعض الضالعين إزاء بعض حتى يؤ ول الأمر المعروض إلى مآل ، وينفض كلام الراوى[٢٦] . وردّ جريماس Greimas سنة ١٩٦٦ هذه الأدوار الثابتة إلى ست وظائف فقط ، هى التى يعتمد عليها بناء الحدث فى نموذجه السردى[٢٧] . فتوزيع الأدوار الستة هو هو فى كل التشكلات السردية ؛ على أن يتقمص الدور ممثل مختص به ، تختلف هويته من قصة إلى قصة ، كأن يكون ملكاً فى بعض الحكايات ، أو ابا أو أما فى بعضها الآخر ، ولكنه يتدخل بطريقة معينة ــ على حسب اختصاصه المعلوم ــ فى تصريف المقدرات ، وإنجاز الفعل الحادث .

والفعل الجارى طوال السرد ، بمثابة أرضية القصة ، هو سعى القاصد المتواصل حتى ينال مقصوده . وهذه الوظائف الست الثابتة لم تثبت تعريفاتها لدى الباحثين العرب . ونكتفى فى الجدول التالى برصد ترجمتين ، لم نستطع استخدامهما فى تدريسنا لهذه المادة ، ودفعتنا الممارسة إلى أن نردفهما بثالثة . القائمة الأولى مستمدة من «قاموس اللسانيات» للدكتور عبد السلام المسدى[٢٨] . والثانية من مقال تطبيقى للدكتورة هدى وصفى[٢٩] : (انظر الجدول)

وآفة «المفاعل» ــ فى القائمة الأولى ــ أنه قد ارتبط فى أذهاننا «بالمفاعل الذرى» (réacteur)، كما أن المصطلحين الأولين قد استقرا فى علم النحو ، على نحو يمنع التفريق اللازم بين مفاهيم علمين مختلفين . ورسم أحرف «معين» يطابق فى عين القارىء رسم لفظة أكثر شيوعاً (معيّن بتشديد الياء) . ولعل «معارض» أقرب إلى الأصل

١	٢	٣	
مفاعل	ممثلو السياق أو الوظائف الست	مضطلع	Actant
موضوع - مسند إليه	صاحب الحاجة	قاصد	Sujet
موضوع - مفعول	الحاجة	مقصود	Objet
معين	العوامل المساعدة	مناصر	Adjuvant
مناوىء	العوامل المضادة	معارض	Opposant
مرسِل	المرسل منه	مؤ لِ	Destinateur
مرسَل إليه	المرسل إليه	مؤالٍ	Destinataire

من «مناوىء» ، التى لا تؤلف مع «معين» زوجاً صوتيا كان خليقاً بإبراز الغاية . ولا توازن بين المصطلحين الأخيرين ، فأحدهما من لفظة واحدة ، والآخر من لفظتين ، فضلاً عن وجوب ضبط السين فى كل مرة .

وأما القائمة الثانية فتفسيرية ، تعطى المستوى الوظيفى أولوية على المستوى المعجمى . وهذا على كل حال أوضح وأنفع فى مرحلة الاستطلاع الحالية من ترجمة حرفية غامضة لا تيسر لقارىء العربية إدراك المفاهيم الجديدة .

وقد توخينا فى القائمة الثالثة أن نتلافى «المشترك» بأن نبتعد عن حدود مصطلحات النحو والعلوم الشرعية ، مع ترجمة اللفظة الواحدة بلفظة واحدة لا أكثر ، ومراعاة الربط الظاهرى بين كل من الأزواج الثلاثة داخل الوظائف الست . وحاولنا «الإفصاح» عن المعنى بتجنب الإغراب فى اللفظ ، وتحاشى الالتباس فى قراءة كلمة بغيرها .

على أن لكل مصطلح فى القوائم السابقة ما يبرره فى رأى واضعه . وأياً تعقبنا سداد التعبير ، فلا ينبغى أن ننسى أن المصطلح وسيلة فحسب لطرح معنى جديد ، هو ضالة الباحث . وقد يبتكر مبتكر كلمة فتضطلع فوراً بوظيفتها وتحوز الاتفاق الجمعى وتحظى بالرواج . وعلى العكس من ذلك العمل على استبدال مصطلح رائج بغيره ، ولو كان أدق أو أطرف ؛ فتلك مهمة أصعب ، وكثيرا ما تستعصى على «مصلح المصطلح» . وكم أخفقت توصيات المجامع اللغوية التى تجشمت عناء نشر قوائم فصحى لألفاظ الحضارة الحديثة بقصد إحلالها محل الألفاظ الدارجة ! إنما يفرض اللفظ الجديد نفسه فرضاً ، بالشيوع شيئاً فشيئاً ، حتى يبلغ النقطة التى يقبله فيها المعجم[٣٠] . بالأمس أطلق رفاعة الطهطاوى كلمة «اللاعب» على «الممثل» (مستوحياً الفعل الفرنسى Jouer) ، وجاراه يعقوب صنوع بتسمية التمثيلية : «لعبة تياترية» ، ثم انزاح اللاعب واللعبة وأصبحنا نعبر عن المسرح تعبيراً جدياً وجدناه فى لفظة «التمثيل» العريقة عند أصحاب البلاغة والنقد[٣١] ! .

هل معنى ذلك أن ندع للزمن تصفية التضارب ؟ إن حتمية التطور اللغوى يجب ألا تثنى المبتكر عن التحفز للجديد من لمحات المعانى والتعبير عنها بما يناسبها فى تصوره . هكذا ابتكر ابن المعتز فى تراثنا اسم «البديع» . ويطيب لنا ــ بعد أن رسخ علم البديع ــ أن نسمع تساؤ ل ابن المعتز وهو يغامر مغامرته ، إذ يقول : «إن البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم ؛ فأما

العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو ، وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد [. . .] فمن أحب أن يقتدى بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة [. . .] فليفعل ، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع ولم يأت عند رأينا فله اختياره»[٣٢] . لم يقطع ابن المعتز برأيه ولم يتكثر ، برغم اقتناعه بما له من فضل السبق . وتلك شيمة ــ ومصلحة ــ المفكر الذى يتعلق بمعنى جديد ويحتال على حصره . إنه يتفتح للرأى الآخر ، كما يقال الآن فى ممارسة الديمقراطية . ومن ثم جاء قدامة بن جعفر ــ وهو ثانى اثنين وضعا علم البديع[٣٣] ــ فكتب «الرد على ابن المعتز فيما عاب به أبا تمام» ، ولكنه كتب أيضاً فى «نقد الشعر» هذه السطور النابعة من تواضع الباحث المستزيد ، برغم ثقافته الموسوعية ، وتتلمذه على المبرد وثعلب : «ومع ما قدمته فإنى لما كنت آخذاً فى معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها ، وقد فعلت ذلك . والأسماء لا منازعة فيها إذ كانت علامات ، فإن قنع بما وضعته من هذه الأسماء ، وإلا فليخترع كل من أبى ما وضعته منها ما أحب ، فإنه ليس ينازع فى ذلك»[٣٤] . ويؤكد هذه الحرية نفسها فى «نقد النثر» قائلاً : «وكل من استخرج علماً أو استنبط شيئاً وأراد أن يضع له اسماً من عنده ويواطىء عليه من يخرجه إليه ، فله أن يفعل ذلك»[٣٥] .

وموقعنا اليوم فى العالم العربى ــ بعد تراكم مؤلفات العمالقة من الجاحظ إلى عبد القاهر الجرجانى إلى ابن خلدون ــ ليس بالموقع المريح . فنحن نحمل على ظهورنا تاريخاً ثقيلاً (وأستعير هذا التعبير الصادق من عنوان السيرة الذاتية التى نشرها أخيراً الدكتور سيد عويس) . كلما أردنا التحرك ، بدأنا بالرجوع إلى طبقات من النصوص القديمة نفتش فى طياتها عن تجديد فاتنا . وهكذا نشط شباب الدارسين إلى تجميع الدلالات المشتركة بين نظريات التراث والمناهج المستحدثة ، وفاء بواجب التأصيل[٣٦] .

نشابك إذن بمهود ثقافية نائية ، يضاف إليه تشابك العلوم الجديدة ، لاشتقاق معظمها من اللغويات ، وتداخل ميادينها عند منظّريها الغربيين فى الوقت الحاضر . هذا بعض ما يجعل صناعة المصطلح فى اللغة العربية أشق منها فى اللغات الغربية . ويزيد من تعقيد مشكلة الاصطلاح لدينا أننا نستقى المعلومات الطازجة من مصدرين لغويين على الأقل ، هما الإنجليزية والفرنسية ، فيضاعف ذلك تصور المعنى الواحد ، ويصيبنا بضرب من الازدواجية . . .

يهددنا الترادف ، ويهددنا الاشتراك اللفظى . ونندفع للإفلات من شرهما ، فنلوذ ــ على سليقتنا الثقافية ــ بكتب التراث . وتسعفنا هنا قولة جامعة فى «المزهر» للسيوطى :

« المعانى غير متناهية والألفاظ متناهية ، فإذا وُزّع لزم الاشتراك »[٣٧] .

نقف عندها ، ولا يقف تساؤلنا على شفا المنزلق ، بغية تأمين المراحل الباقية من سعينا نحو اللقاء على كلمة سواء ــ ولو فى مفترق الطرق[٣٨] .

المراجع والهوامش :

(١) أبو حيان التوحيدى : **الإمتاع والمؤانسة** . تحقيق أحمد أمين ، وأحمد الزين . لجنة التأليف ، القاهرة ، ١٩٣٩ - ١٩٤٤ . ج ٢ ، ص ١٣١ .

(٢) Jean-Michel Adam : **Linguistique et Discours littéraire.** Paris, Larousse, 1976.
-Jean Le Galliot : **Psychanalyse et Langages littéraires.** Paris, Nathan, 1977.

(٣) المقريزى : **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار** . القاهرة ، بولاق ١٨٥٣/١٢٧٠ . جـ ١ ، ص ٢٥ .

(٤) عبد القاهر الجرجانى : **دلائل الإعجاز** ، تحقيق محمد رضوان الداية ، فايز الداية . دمشق ، دار قتيبة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٨٧ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١٨٤ .

(٦) الفيروزابادى : **القاموس المحيط** . المطبعة الحسينية المصرية ، القاهرة ١٩٢٥/١٣٤٤ . جـ ٤ ، ص ١٠٠ : « وذات الحمام بين الإسكندرية وأفريقية [. . .] والحمام كل ذى طوق ، واحدته على الذكر والأنثى » .

(٧) Pierre Marchal : **"Discours Scientifique et déplacement métaphorique"**, in **La métaphore, approche pluridisciplinaire.** Sous la direction de René Jongen. Bruxelles Publications des Facultés universitaires Saint-Louis. 1980, pp. 99-139.

(٨) طه حسين : **كلمات** . دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ١٨ - ٢٥ .

(٩) A. Louca : **Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIXe Siècle.** Paris, Didier, 1970, p. 33-74.

(١٠) أعيد نشر هذه الصفحات ضمن ما جمعه طه وادى بعنوان : **ديوان رفاعة الطهطاوى** . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ١٨٧ - ١٩٨ .

(١١) عن حياة جوزيف أجوب وأعماله راجع دراستينا :
"Joseph Agoub (1795-1832), Sa vie et son Oeuvre", in **Cahiers d'histoire égyptienne,** IX, 5-6, 1958, p. 187-201.- "Les sources marseillaises de l'Orient romantique",in **Le Miroir Egyptien,**

Actes des Rencontres méditerranéennes de 1983. Marseille. Éditions du Quai, 1984, p. 243-257.

(١٢) أنور لوقا : **ربع قرن مع رفاعة الطهطاوى** . دار المعارف، القاهرة ، سلسلة « اقرأ » ، أبريل ١٩٨٥ . راجع الفصول ٣ ، ٤ ، ٥ (هذا الديوان النفيس ـ التخليص والتلخيص ـ لغة النهضة) .

(١٣) زكى نجيب محمود : **تجديد الفكر العربى** . دار الشروق ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٧٨ ، ص ٧٣ - ٧٨ .

(١٤) عن المنهج فى ترجمة النصوص الأدبية ، راجع مقدمة كتاب :
André Roman : **Théorie et pratique de la traduction littéraire du français à l'arabe.** Paris, Klincksieck, 1981.

(١٥) كتاب أرسطوطاليس فى الشعر نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى من السريانى إلى العربى . حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره فى البلاغة العربية الدكتور شكرى محمد عياد . القاهرة ، ١٣٨٧/١٩٦٧ .

(١٦) راجع مقالا عاما يؤرخ لاتصال الثقافة العربية الحديثة بالتراث اليونانى :
Saadeddine Bencheneb : "Les humanités grecques et l'Orient arabe moderne", in **Mélanges Massignon**, Damas, Institut Francais, 1956, t. I, p. 173-198.

(١٧) نعمان عاشور : « خالق النص وصاحب العرض » ، **فصول مجلد ٢ عدد ٣** (المسرح اتجاهاته وقضاياه) ، أبريل - يونيو ١٩٨٢ ، ص ٥٤ .

(١٨) راجع **فصول** ، مجلد ٤ عدد ١ (النقد الأدبى والعلوم الإنسانية) ، أكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٣ .

(١٩) عبد الوهاب جعفر : **البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه** . الاسكندرية ، دار المعارف ١٩٧٨ .

(٢٠) أحمد مختار عمر : **علم الدلالة** . الكويت ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، ١٤٠٢/١٩٨٢ ، ص ١١ .

(٢١) فايز الداية : **علم الدلالة العربى ، النظرية والتطبيق ، دراسة تاريخية تأصيلية نقدية** . دمشق ، دار الفكر ، ١٤٠٥/١٩٨٥ .

(٢٢) التهامى الراجى الهاشمى : « معجم الدلالئلية (فرنسى ـ عربى) » . مجلة **اللسان العربى** . الرباط ، مكتب تنسيق التعريب ، عدد ٢٤ ، ص ١٤٧ - ١٧١ .

(٢٣) عبد السلام المسدى : **قاموس اللسانيات (عربى ـ فرنسى ، فرنسى ـ عربى) مع مقدمة فى علم المصطلح** . تونس ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٤ .

(٢٤) المرجع المذكور آنفا (٢٠) ، ص ١٥ .

(٢٥) المرجع المذكور آنفا (٢١) ، ص ٩ .

(٢٦) Vladimir Propp : **Morphologie du Conte.** Paris, Seuil, Coll. Points, 1970.

(٢٧) A. J. Greimas : **Sémantique structurale.** Paris, Larousse, 1966, p. 172-221.

(٢٨) المرجع المذكور آنفا (٢٣) .

(٢٩) هدى وصفى : « تحليل سميولوجى لمسرحية (الأستاذ) » . **فصول** ، ج ١ عدد ٣ ، أبريل ١٩٨١ ، ص ٢٦١ - ٢٦٥ .

(٣٠) Pierre Guiraud : **La sémantique.** Paris, P. U. F. (Que sais-je ?), 1975, p. 410.

(٣١) أنور لوقا : « مسرح يعقوب صنوع » ، المجلة مارس ١٩٦١ ص ٥١ - ٧١ ؛ وعطية عامر : لغة المسرح العربى ، بيروت واستوكهولم ، ١٩٦٧ .

(٣٢) عبد الله بن المعتز : **البديع** . مطبعة الحلبى ، القاهرة ، ١٩٤٥ ، ص ١٦ .

(٣٣) كتاب نقد النثر لأبى الفرج قدامة بن جعفر ، حققه وعلق عليه طه حسين وعبد الحميد العبادى . القاهرة،لجنة التأليف ، ١٣٥٦/١٩٣٧ ، ص ٣٩ .

(٣٤) ، (٣٥) . المرجع السابق ، ص ٤٥ .

(٣٦) ظهرت أخيرا عدة أبحاث اهتمت بهذا التأصيل ، منها :
عبد السلام المسدى : **التفكير اللسانى فى الحضارة العربية** . تونس ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٨١ . - حمادى صمود : **التفكير البلاغى عند العرب ، أسسه وتطوره إلى القرن السادس** . منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ . - Ahmed Moutaouakil : **Réflexions sur la théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe.** Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Rabat, 1982.
وكتاب فايز الداية المذكور آنفا (٢١) .

(٣٧) عبد الرحمن جلال الدين السيوطى : **المزهر فى علوم اللغة** . القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ، ج ١ ، ص ٣٦٩ .

(٣٨) راجع ملخصا لأعمال « ندوة إشكالية المنهج والمصطلح النقدى » ـ الرباط ٢٥ - ٢٦ يناير ١٩٨٥ ، بقلم جواد حسنى عبد الرحيم ، **اللسان العربى** ، عدد ٢٤ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٧ .

المصطلح البلاغي القديم

في ضوء البلاغة الحديثة

تمام حسان

كان من الآثار المباركة للقرآن الكريم على العرب والمسلمين أن حفزهم للنشاط العقلى ، ودفعهم إلى بناء حياة ثقافية تدور حول نصه المعجز . وحين بدأ السلف هذا النوع من النشاط جاءت ملاحظاتهم الأولى مفرقة لا تجتمع فى إطار فكرى محدد ، وساذجة يتم وصفها بعبارات غير مضبوطة ضبطا علميا ، فكان نشاطهم يفتقر الى مصطلحات تستند إلى عرف فنى خاص . فلقد كانوا (كما لا نزال نلحظ فى مصطلحات سيبويه وعناوين أبوابه) يصفون الأفكار ولا يسمونها بأسماء ثابتة لها تعرف بها . والمصطلح ـ كما نعلم ـ يعد اسم علم على الفكرة العلمية . وهو لهذا يمكن أن يطلق كما يطلق اسم العلم على أفراد متعددين يتمايزون بقرائن أخرى غير مجرد الاسم . وإذا صح أن يكون بيننا « زيد بن عمرو » و « زيد بن خالد » و « زيد بن على » ، فإنه يمكن للمصطلح الواحد أن يطلق على أفكار متعددة تفرق بينها قرائن أخرى غير لفظ المصطلح . خذ مثلا لذلك لفظ « المفرد » ومعانيه الاصطلاحية . فهو يطلق ليدل على أحد المفاهيم التالية :

١ ــ ماليس مثنى ولاجمعا ـ وذلك فى الصرف وفى المطابقة النحوية .

٢ ــ ماليس مضافا ولاشبيهاً بالمضاف ـ وذلك فى باب المنادى .

٣ ــ ماليس جملة ولاشبه جملة ـ وذلك فى باب المبتدأ والخبر .

بل إن لفظ « الفاعل » يختلف معناه من فرع إلى فرع آخر . فهو فى المنطق « ضد القابل » ، وفى علم الجريمة هو الذى اقترف الجريمة ، وفى النحو الاسم المرفوع الذى تقدمه فعل مبنى للمعلوم ودل على من فعل الفعل أو قام به الفعل (أى تحقق الفعل بواسطته) .

ولكن المصطلح يخالف اسم العلم فيما يلى :

١ ــ أنه عرف فنى .

٢ ــ أن دلالته لاتحتمل المجاز .

٣ ــ أن دلالته تحدد قبل الاستعمال .

٤ ــ أنه يراعى فى صوغه سهولة التداول والاختصار ، حتى ليمكن أن يقوم على حرف واحد مثل : س ، أو ص .

٥ ــ أنه لا توازيه كنية ولا لقب[١] .

غير أن الشأن فى كل فرع من فروع العلم أن يطرد مع تقدمه تحديد المصطلحات وضبطها . ومن ثم كان لابد لفروع المعرفة العربية التى نشأت فى ظل القرآن الكريم أن تسعى قدما فى طريق الاكتمال ، وأن يصحب هذا السعى تحديد المصطلح وبناء هيكل اصطلاحى لهذا الفرع ، يضبط أفكاره ، ويتطور بتناول موضوعاته من مجرد إشارات غامضة إلى مفاهيم واضحة المعالم ، محددة الدلالة ، مبرأة من الظلال الجانبيّة للمعنى ؛ إذ تأتى هذه الظلال من إيحاء الجرس ، أو إيماء التضمن واللزوم ، أو انتقال المجاز ، أو استدعاء الذاكرة أو الخيال .

ولم تكن البلاغة العربية بدعا فى شىء من ذلك التطور . فلقد كانت بداياتها الأولى فى رحاب دراسة اللغة والنحو والملاحظات النقدية غير المنظّمة . ومن هنا رأينا بعض مصطلحات هذه الفروع تتسلل إلى حقل المصطلح البلاغى ، ويحتفى بها كما لو كانت فى أصلها مصطلحات بلاغية . انظر مثلا إلى مصطلحات مثل « الفصاحة » و« البيان » و« المجاز » وغيرها مما ورد على ألسنة النحاة أو الأدباء أو فى البحوث التى تدور حول نص القرآن الكريم . وهكذا كان على مشروع العلم الجديد عند استعمال هذه الألفاظ المستعارة من مصطلح فروع أخرى أن يتناول دلالتها إما بالنقل أو التوسيع أو الحصر ، وأن يبقى بعضا آخر مما استعاره من هذه الفروع على دلالته الأولى ، كالإسناد والخبر والإنشاء والحذف والزيادة والفصل والوصل والتقديم

والتأخير إلخ . ، وأن يجعل تلك المصطلحات شركة بينه وبين مصادرها الأصلية ، تماما كما سبق القول فى استعمالات مصطلح « الفاعل » .

ولقد حظيت البلاغة فى مراحل نشأتها الأولى بعون لاينكر ، جاءها من طوائف من العلماء والأدباء ، منهم :

١ ـ المشتغلون بتحديد الفصاحة والفصحاء من جُمّاع اللغة ومن أصحاب الرحلة إلى الصحراء .
٢ ـ أصحاب القول فى إعجاز النص القرآنى .
٣ ـ المشتغلون بدراسة المجاز فى القرآن .
٤ ـ المعنيون بقواعد الشعر .
٥ ـ أصحاب الأمالى .
٦ ـ بعض الكتّاب الموسوعيين من أعلام الأدب .
٧ ـ أصحاب القول فى البديع .

تلك كانت الإرهاصات الأولى لميلاد البلاغة العربية ، وكلها يشير إلى أن هذا العلم الوليد ولد عربيا ونشأ عربيا لدراسة نصوص قيلت باللغة العربية ؛ فنشأته كانت فى حجر العرب ، كما يظهر عند النظر فى هوية الطوائف السبع المذكورة منذ قليل .

ثم عَرف العرب تراث اليونان ، وبخاصة ما تركه أرسطو من تناوله لموضوع Rhetoric أو « الريطوريقا » كما سماها المترجمون العباسيون ، وهو يدور حول الخطابة كما تدل التسمية . ولكن أرسطو ضمن موضوعه هذا نظرات أسلوبية عامة ، تمس فن القول فى جملته . وبدأت أفكار أرسطو المذكورة تغزو أعمال البلاغيين العرب ، وبخاصة فى مجال التنظير وتشقيق المعانى والمحسنات . نلحظ ذلك عند النظر فى تطور التفكير فى « البديع » ، الذى تمثلت فيه الجهود الأولى فى سبيل إنشاء البلاغة . فما كاد ابن المعتز يبدأ بملاحظة عدد من الظواهر البلاغية مختلفة الطابع ، ويجملها جميعا تحت عنوان « البديع » حتى أخذ عدد هذه الظواهر فى التنامى على أيدى رجال آخرين من بعده . ومازال هذا العلم ينمو ويتجه إلى الضبط المنطقى والتقعيد المنظم ، متخليا عن طابعه النقدى الأول ، حتى استكمل صورته على يد السكاكى . ولم يأت من بعد السكاكى من أضاف إلى بنية هذا العلم شيئا ذا بال .

توارث الناس بلاغة السكاكى عبر القرون ، يتلقاها خلف عن سلف ، دون أن يصل من خلالها إلى نقد يتعدى لغة النص . ولما كانت هذه البلاغة علما مضبوطا ، أى صناعة[٢] ذات قواعد كقواعد النحو ، تتبعها إجراءات محددة للكشف عن المعنى البلاغى تشبه إجراءات الإعراب وتحليل الجمل فى النحو ـ لما كانت البلاغة كذلك، أصبحت منهجاً تعليميا معياريا لا علميا وصفيا . وكما لا يمكن بحذق النحو وحده أن نحقق اكتساب اللغة وصحة الاستعمال ، وجدنا حذق علوم البلاغة بمفرده لا يوصل إلى أسلوب بليغ ، ولا إلى إدراك جوانب الجمال فى النص . فمثل النحو والبلاغة فى ذلك كمثل منطق أرسطو ، يعين على نقد ما قيل ولا يساعد على قول ما يقال . ولكن البلاغيين مع ذلك (بل على الرغم من ذلك) ظلوا على مر العصور يعتمدون على البلاغة فى تقويم النصوص من جهة ، ويظنونها من جهة أخرى عونا على إنتاج الكلام البليغ .

فلما قامت الدراسات اللغوية الحديثة ربطت اللغة بالعلوم الإنسانية الأخرى ربطا وثيقا ، ووسعت مجال اهتمامها حتى لم يعد مقصورا على النحو ومتن اللغة ؛ إذ ظهرت الدراسات التاريخية للغات ، ثم الدراسات المقارنة ، ثم المنهج الوصفى فى دراسة اللغة ، ثم ماحدث من تطور المنهج بعد ظهور الوصفية . وتشعبت الدراسات اللغوية فى حقلى النظرية والتطبيق . وشمل هذا التشعب ربط اللغة بعلم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا والجغرافيا والاتصال والسيميولوجيا وغير ذلك من حقول الدراسات العلمية . ثم ظهرت العناية بالدراسات الأسلوبية بطريقة تختلف اختلافا تاما عن معيارية البلاغة القديمة التى بنيت على تراث اليونان والرومان والقرون الوسطى ، وتعتمد فى بناء النتائج على دراسة الوقائع الأسلوبية فى النص . وبهذا استحقت دراسة الأسلوب أن نسميها « البلاغة الحديثة » .

كان أوضح ما جاء به علم اللغة الحديث من أفكار وأصول منهجية مايلى :

١ ـ اللغة نظام عام (بنية) ، مكون من أنظمة فرعية وعلاقات داخلية ، وأنها ظاهرة اجتماعية .
٢ ـ اللغة شىء والكلام شىء آخر ؛ فاللغة نظام والكلام نشاط يتم طبقا لشروط هذا النظام ، فالعلاقة بينهما أشبه بالعلاقة بين قواعد المرور وحركة المرور
٣ ـ يمكن دراسة اللغة على أحد محورين :
أ ـ المحور الراسى الذى ترتب البدائل بحسبه بعضها تحت بعض ؛ ويمكن أن نسميه محور المعاقبة أو محور الاختيار ، أو أى تسمية تدل على عرض البدائل واختيار أحدها .
ب ـ المحور الأفقى الذى تتوالى فيه العناصر اللغوية أفقيا على السطر أو تعاقبياً فى النطق فى صورة جملة أو نص كامل تترابط أجزاؤه وصولا إلى الإفادة ؛ ويمكن أن نسميه محور التركيب أو أى تسمية أخرى تصفه .
٤ ـ الكلام المنطوق أقدم صور الاستعمال اللغوى ؛ ومن ثم هو أولاها بتمثيل النشاط اللغوى ؛ أما الكتابة فهى بديل ثانوى للكلام ، وإن تميزت عنه بالانتشار فى المكان ، والبقاء فى الزمان[٣] .
٥ ـ اللهجات فروق لغوية ، قد تكون ذات طابع جغرافى أو اجتماعى ، ولكن ينبغى الاعتراف كذلك بأن لكل فرد لهجته الخاصة ، فلا يتفق متكلمان فى كل شىء حتى لو كانا شقيقين ؛ وذلك يعطى اللهجة بعداً فرديا ربما عزز وجهة نظر علم الأسلوب فى شأن فردية الأسلوب .

كان لهذه الأفكار المنهجية ولتطبيقها فى البحث اللغوى أثر فى الدراسات اللغوية بعامة . فعلى مستوى القواعد وجدنا علمى الأصوات والصرف ينتفعان بفكرة المحور الرأسى فى إيضاح علاقة الوحدات الاستبدالية التى يؤثر استبدال إحداها بالأخرى فى المعنى اللغوى . ووجدنا علم النحو ينتفع بفكرة المحور الأفقى فى رصد العلاقات التركيبية التى تربط أجزاء الجملة بعضها ببعض ، كعلاقة الإسناد أو التعدية أو الظرفية إلخ . وانتفعت دراسة المعجم بالمحور الرأسى عند الكلام عن تطور صورة الكلمة etymology أو تطور دلالتها semantic shift . وانتفعت دراسة المعجم نفسها بالمحور

الأفقى فى الكلام من المناسبة المعجمية ، والمفارقة المعجمية ، اللتين يصح بالنظر إليهما أن نقول : « تدحرج الحجر إلى سفح الجبل » ، ويمتنع أن نقول « تدحرج إلى القمة » لما بين الفعل وحرف الجر وبين المجرور من علاقة المناسبة فى المثال الأول ، ولما بينهما وبين المجرور من مفارقة فى المثال الثانى . وترتب على القول بأن اللغة ظاهرة اجتماعية أن معنى الجملة لا ينبغى أن يؤخذ من تركيبها المقالى فقط ، وإنما ينبغى أن ننظر فى الظروف المحيطة بنطق الجملة أيضا . أما القول بتنوع اللهجات فقد كان سببا فى الالتفات إلى أثر البيئة ونوع المهنة والتكوين الفردى فى إنتاج الكلام .

ولم يكن علم الأسلوب بعيدا عن هذه الأفكار المنهجية التى وجهت التفكير اللغوى فى الغرب منذ ظهور فردناند دي سوسير ؛ فلقد استهدى هذا العلم بتلك المبادىء على النحو التالى :

١ ـ انتفع علم الأسلوب : بإدراك أن اللغة نظام وبنية ذات علاقات داخلية ، وذلك بإنشاء المقابلة بين العبارة القياسية والانحراف ؛ لأن كون اللغة نظاما محكما مكونا من أنظمة فرعية وعلاقات داخلية يتطلب أن يكون هناك اطراد لما يصاغ على شروط هذه البنية المحكمة (ولو كان هذا الاطراد من الناحية النظرية على الأقل) . فالتركيب على شروط النظام لابد أن يتسم بشىء من الإرهاص والتوقع ؛ بمعنى أن السامع يتوقع أن تتم الجملة على نحو ما ، وأن يتم اختيار اللفظ بحسب ما تقدمه من اختيارات . فإذا تم الكلام على هذا القياس لم يكن فيه من المؤشرات الأسلوبية ما يثير انتباه السامع ؛ أما إذا اشتمل على « انحراف » عن القياس فخالف التوقع والإرهاص كان ذلك مؤشرا أسلوبيا يستحق الملاحظة .

ورتب علم الأسلوب على كون اللغة ظاهرة اجتماعية أن اعترف الباحثون باتجاهين فى تحليل الوقائع الأسلوبية : الاتجاه الأول يعنى بمعرفة الطاقة الأسلوبية أو الحيل التعبيرية الممكنة فى لغة ما ؛ وهذا الاتجاه يقترب فى موقعه من الخريطة المعرفية لحقل اللغة من البلاغة العربية ، وإن فرق بينهما نوع الاهتمام وطابع المنهج على نحو ما سنرى . أما الاتجاه الثانى فيعنى باختيار المتكلم من هذه الحيل وكيفية انتفاعه بتلك الطاقة .

٢ ـ وترتب على الاعتراف بالفرق بين اللغة والكلام تفريق بين جانبين من جوانب الدلالة الأسلوبية ، هما الجانب الإشارى والجانب الوجدانى التعبيرى بما فيه من ظلال وشحنات عاطفية وإيحاءات مختلفة ، وما يرتبط بذلك من إيقاع وجرس ، وما يلحق به من اختبارات أسلوبية ، كالمبالغة والتعميم والتأكيد والتشويق . . . إلخ . ، ثم ما يستتبعه من اعتراف بطرفى الاتصال ، من متكلم أو كاتب إلى سامع أو قارىء .

٣ ـ واعترف علم الأسلوب بالمحورين الرأسى diachronic والأفقى synchronic فانتفع بهما فى تقرير حقائقه . فلقد كان التفريق بينهما فى نطاق علم اللغة ينسب إلى علائق المقابلة الصوتية الاستبدالية وظيفة التفريق بين الوحدات الصوتية ، والتفريق بين المعانى المفردة فى الأزواج التقابلية من الكلمات ، كما ينسب إلى العلاقات السياقية الأفقية وظائف الربط والإفادة . ذلك بأن المحور الرأسى يعتمد ـ كما سبقت الإشارة ـ على المعاقبة والاستبدال ، أى على إيراد العناصر اللغوية التى يجوز لأحدها أن يعاقب الآخر (أى يحل محله) ، سواء أكانت هذه العناصر صوتية أم صرفية أم معجمية ، ومن ثم ينحصر الانتباه بحسبه فى هذه العلاقة الاستبدالية التى تنتهى إلى اختيار أحد العنصرين أو العناصر المرشحة لأن تقع فى موقع ما ، مع استبعاد بقية هذه العناصر . لقد قامت فكرة تعرف الوحدات الصوتية وتحديد النظام الصوتى للغة ما على الانتفاع بمفهوم هذا المحور الرأسى ، فاهتدى الدارسون إلى فكرة المقابل الاستبدالى substitution counter ، وبنوا عليها قاعدة تقول : إذا حل صوت مكان صوت فتغير معنى الكلمة بحلوله فالصوتان من وحدتين مختلفتين لا من وحدة واحدة phoneme . فإذا جئنا بكلمات مرتبة فى محور رأسى لا يختلف فيها إلا صوت واحد مثل :

حام
دام
رام
سام
صام إلخ .

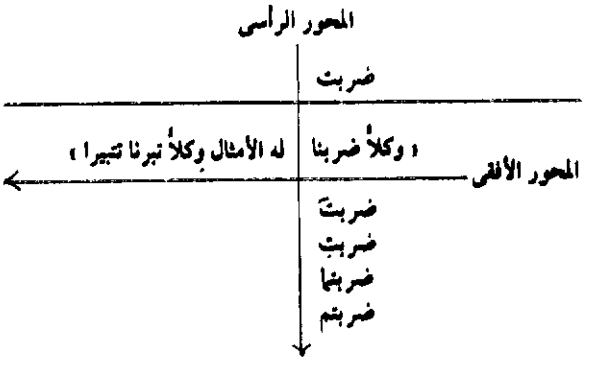
وكلها أفعال فى الزمن الماضى ، فسنعرف أن الصوت الأول من كل كلمة (الحاء فى حام والدال فى دام . . إلخ .) ينتمى إلى وحدة صوتية phoneme غير التى ينتمى إليها مقابله . ودليل ذلك أن معانى هذه الكلمات مختلفة . أما فى الصرف فإن تطبيق فكرة المحور الرأسى يظهر فى إسناد الأفعال وإلحاق اللواصق بالكلمات واشتقاقات المادة . . . إلخ ، نحو :

ضربت	قائم	قاتل
ضربنا	قائمان	مقتول
ضربتَ	قائمون	قتول
ضربتِ		قتيل
ضربتما إلخ		قتال إلخ .

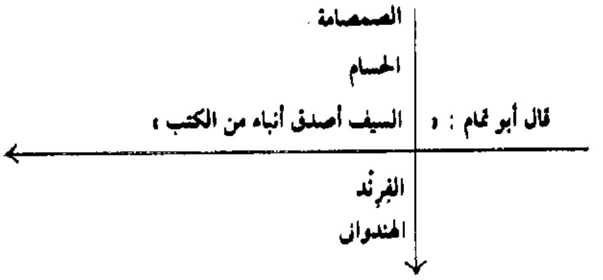
فكل مجموعة رأسية الترتيب تعد نموذجا للمحور الرأسى والانتفاع به فى الصرف .

*

أما استعمال علم اللغة للمحور الأفقى فقد ارتبط بعلاقات أجزاء التركيب بعضها ببعض ، وهو ما يعد من قبيل القرائن النحوية ، كالموقع الإعرابى ، وعود الضمير ، ورتبة الكلمة ، وافتقارها إلى مدخولها ، واختصاصها به . . . إلخ . وكتحديد ما إذا كانت العلاقة بين اللفظين علاقة إسناد أو تعدية أو تبعية أو إضافة . . . إلخ . فإذا أخذنا أحد الأفعال (وليكن ضربنا) من المجموعة السابقة ، والتمسنا أن نضمه فى المحور الأفقى ، لحصلنا على شىء من قبيل قوله تعالى : « وكلاً ضربنا الأمثال وكلا تبرنا تتبيرا » (الفرقان ٣٩) ولبدأ المنظر على هذه الصورة :



والسؤال الذى يتطلب الإجابة الآن هو : كيف انتفع علم الأسلوب بهذين المحورين ؟ والجواب أن علم الأسلوب بنى على المحورين أخطر أفكاره المنهجية على الإطلاق ، إذ بنى على المحور الرأسى مبدأ « الاختيار » ، وعلى المحور الأفقى مبدأ « الانحراف » . دعنا نضرب مثلا بالشكل البيانى التالى :



فالاختيار واقع فى قول أبى تمام على لفظ السيف من بين عدد من الألفاظ المترادفة التى يمكن أن يعاقب بعضها بعضا ويستبدل به . وحين أراد أبو تمام أن يختار وقع اختياره على هذا اللفظ لأسباب لغوية وإيقاعية خاصة فأنشأ بين « السيف » و الكلمات الأخرى فى الشطرة علاقات سياقية على المحور الأفقى (أى على السطر) . ولسنا بحاجة إلى الإشارة إلى الاختيارات الأخرى لأبى تمام فى الشطرة نفسها ، كنسبة الأنباء إلى السيف لا إلى الحرب أو المحاربين ، واختيار الكتب بدل المنجمين ، واستعمال الأنباء بدل المشورة ، واحتمال لفظ الأنباء فى الشطرة لفتح الهمزة وكسرها ، الأول على معنى الجمع والثانى على معنى المصدر ، مع ما يشتمل عليه ذلك من إبهام لا يرقى باختياره إلى درجة اللبس المرفوض .

٤ - واعترف علم الأسلوب بأسبقية الكلام على الكتابة ، فأشار إلى القيمة الكبرى للمؤشرات الأسلوبية المصاحبة للكلام ، كحركات الجسم والأطراف ، وتقطيبات الوجه ، وتنغيم الكلام ... إلخ ، ودعا المبدعين إلى أن يسخروا فى أعمالهم المكتوبة ما يعوض فقدان هذه المؤشرات فى الكتابة ، كإثارة التوقع والإرهاص ونحوهما مما يستعين به القارىء فى إعادة تكوين الرسالة التى تلقاها من الكاتب ، على شرط ألا يكون وسائله إلى ذلك من الكثرة بحيث تقضى على عنصر المفاجأة والانحراف فى الأسلوب .

٥ - أما انتفاع علم الأسلوب بما قرره اللغويون من تنوع اللهجات وتعددها فواضح فى قبول علم الأسلوب لهذا التنوع وذلك التعدد قبولا غير مقيد ولامشروط . بل لقد ذهب علم الأسلوب إلى نهاية الشوط فرأى أن « الأسلوب هو الرجل نفسه » . ومعنى هذا أن أكبر اعتداد الأسلوب باللهجة الفردية ، وأن اختيارات الأديب تقع فى مرتبة أهم من طاقات اللغة ووسائلها . ونستطيع أن نبنى على ذلك تفريقا بين البلاغة العربية التى ذكرنا أنها تقع فى الخريطة المعرفية قريبة من شق طاقات اللغة ، ولكنها ليست بدرجة القرب نفسها من موقف علم الأسلوب من اختيارات الأديب .

بعد أن عرفنا حدود علم الأسلوب نجد أن الوقت قد حان لاستعراض بعض المصطلحات البلاغية فى ضوئه ، لنرى مقدار ائتلاف المفاهيم البلاغية والإطار الفكرى للبلاغة مع ما يقابل ذلك من علم الأسلوب . وستكون خطتنا فى عرض هذه المصطلحات أن نعرض بإيجاز أول الأمر مصطلحات عامة ، كالفصاحة والبلاغة وتاريخ نشأتهما ، ثم نعرض بعد ذلك مصطلحات علم المعانى ، ثم علم البيان ، وأخيرا علم البديع ، ونختم بملاحظات نلخص بها نتائج البحث .

١ - الفصاحة

لمصطلح « الفصاحة » تاريخ فى التراث العربى أقدم من تاريخ علوم البلاغة . فلقد عرف أوائل النحاة هذا اللفظ وتكلموا عن « فصاحة اللفظ » و« فصاحة الكلام » و« فصاحة المتكلم » و« فصاحة القبيلة » ، فكان المقصود بفصاحة اللفظ فى عرف النحاة أنه ينتمى إلى كلام إحدى قبائل الفصاحة ، ثم لا يوصف بأنه حوشى ولا غريب ولا دخيل . ولم يكن هؤلاء النحاة يهتمون لعذوبة اللفظ أو سلامته التى اهتم بها المتأخرون كما يأتى بعد قليل . أما فصاحة الكلام فقد كانت تستدعى إلى الذهن معنى جغرافيا يرتبط بوسط الجزيرة العربية ، حيث تقيم القبائل التى تمثل فى كلامها النقاء اللغوى الذى كان من مطالب منهج النحاة ، وهى قيس وتميم وأسد وهذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين[٤] . وكذلك تستدعى فصاحة الكلام معنى اجتماعيا هو انقطاع هذه القبائل عن مخالطة الأمم المجاورة لجزيرة العرب . فإذا قال النحوى : « وهو من فصيح الكلام » ، وردت على قوله هاتان الدلالتان . أما فصاحة المتكلم فهى انتماؤه إلى إحدى القبائل الفصيحة ونشأته فيها ، سواء أكان الانتماء بالدم أو الولاء . أما إذا ولد فى القبيلة نزح عنها إلى الحاضرة فقد « لأنَ جلده » - على حد قول أبى عمرو لأبى خيرة الأعرابى . وقد علمنا منذ قليل أن فصاحة القبيلة تأتى عن عدم مخالطتها لسائر الأمم حول شبه الجزيرة .

أما فى عرف البلاغيين فللفصاحة معنى آخر . يقول صاحب الطراز يحيى بن حمزة العلوى[٥] (ص ١٣١) : « ويؤثرون كلمة على كلمة مع اتفاقهما فى المعنى ؛ وماذاك إلا لأن إحداهما أفصح من الأخرى ، فدل ذلك على أن تعلق الفصاحة إنما هو بالألفاظ العذبة والكلم الطيبة . ألا ترى أنهم استحسنوا لفظ الديمة والمزنة واستقبحوا لفظ البُعاق ، لما فى المزنة والديمة من الرقة واللطافة ، ولما فى البعاق من

الغلظ والبشاعة » . وفى قول العلوى هذا تبسيط مخل بفهم الفصاحة ؛ لأن زعمه هذا لا يؤخذ على إطلاقه . فمنذا الذى يزعم أن لفظ « المناخر » مثلا أعذب من لفظ « الأنف » أو أكثر منه احتشاما ، ولا سيما إذا نظرنا إلى أن الأنف قد أخذت منه « الأنفة » وهى الإباء والشمم والتعالى عن الدنايا ؟ ومع ذلك نجد سياق الموقف ربما جعل اختيار « المناخر » مؤشرا أسلوبيا يحدث أثرا لا يمكن أن يحدث نتيجة لاستعمال كلمة الأنف أو الأنوف .

وحسبنا دليلا على صحة ما نزعم قوله ﷺ : « وهل يكبّ الناس فى النار على مناخرهم يوم القيامة إلا حصائد ألسنتهم . ؟! » فالموقف موقف استهجان للغو ، وتحذير من مغبة الانزلاق إلى ممارسته . ومن هنا جاء الاختيار مبنيا على الأسباب الآتية :

١ - كلمة « الأنف » مألوفة ، والإلف يذهب بالطاقة التعبيرية للكلمة ؛ أما « المناخر » فلا .

٢ - تشير كلمة المناخر إلى داخل الأنف ، فتذكر بالإفرازات الكريهة ، أما الأنف فهو جزء من ظاهر الوجه وحسنه ، يضيف إلى جمال الوجه حسنا .

٣ - تقدم لفظ « يكبّ » يتطلب ضميمة كالمناخر تنافى معنى التكريم .

٤ - يُوحى مخرج الخاء من لفظ « المناخر » بأن هذا العضو أداة للشخير ؛ وهو صوت كريه أيضا . ولعل هذه الملاحظة الأخيرة ترتبط بحكاية الصوت للمعنى .

لكل هذه الأسباب ، مضافة إلى سياق الموقف ، كان اختيار لفظ « المناخر » أفصح من اختيار « الأنف » أو الأنوف . ولأمير المؤمنين عمر استعمال مشابه ، فضل فيه لفظ « المعاطس » على لفظ « الأنوف » حين قال : « شاهت الوجوه . لا يرغم الله إلا هذه المعاطس » . فالكلمة المختارة هنا جمع « معطس » بكسر الميم ، وهو اسم آلة للعطس . والعطس حركة طرد لمادة غير مستحبة ، تخرج من الأنف . ومن ثم كانت الكلمة منفرة لا شبهة فيها للتكريم . وهذا هو المؤشر الأسلوبى الذى يجعلها أفصح من « الأنوف » . وفى كلامنا العامى شىء من هذا القبيل ؛ فنحن عند إرادة إهانة المضروب نقول : « ضربته على مشمّه » ، ولا نقول : على أنفه . فكأننا مع الضرب نحدث به أثرا تتعطل به حاسّة الشم وهى حيوية . وبعضنا يضربه على « فراطيسه » ، والكلمة جمع « فرطوس » فى العامية ؛ والفرطوس هو الأنف الذى لا ترى له عظما ولا مارنا ، وإنما هو مسطح عريض ، لا ترى منه إلا فتحتين بعرض الوجه تقريبا ؛ فهو صفة خِلْقية لنوع معين من العبيد (فالكلمة تراث) . وبهذا تحمل الكلمة فى طيها كناية عن أن المضروب عبد ذليل لا أنفة فيه ولا كرامة له . ومن هنا أيضا يأتى الألم من السب بلفظ « ابن الفرطوس » .

وهكذا نرى أن صاحب الطراز قد جنح إلى التبسيط أكثر مما ينبغى حين علق الفصاحة بالعذوبة ولم يلتفت إلى « مقتضى الحال » . دعك مما لم يكن يعرف فى زمانه ونعرفه نحن الآن من فكرة « سياق الموقف » context of situation ؛ فلو أن العذوبة كانت هى المقوم الوحيد للفصاحة لكان أفصح الخلق عليه الصلاة والسلام وصاحبه أمير المؤمنين عمر قد اختارا لفظ الأنف ولم يختارا كلمتين أقل منه عذوبة .

ولكن اختيارهما جاء (كما يشير علم الأسلوب الحديث) مؤشرا أسلوبيا يرمى إلى قصد معين غير العذوبة . وأظن علم الأسلوب الحديث لا يأبه للجرس إلا من حيث إيحاؤه بالمعنى ، فذلك هو الفصاحة كما ينبغى لها أن تكون .

أما التبريزى صاحب الإيضاح[٦] فإنه يقدم لنا مناطا آخر للفصاحة ، إذ يربط فصاحة اللفظ المفرد بأربعة أمور سلبية : هى خلوه من تنافر الحروف ، ومن الغرابة ، ومن مخالفة القياس ، ومن الكراهة فى السمع . وواضح أن أول هذه الأمور ورابعها يعودان إلى الأصوات ، وثانيها إلى فقه اللغة ، وثالثها إلى علم الصرف ، ولا يعود واحد منها إلى أصل بلاغى صِرْف . وواضح أن هذا التحديد مطعون فيه من جهتين :

أ - أنه سلبى ، والتحديد بالسلب ضعيف ، فلا يحدّد المصرى مثلا بأنه من ليس صينيا ولا يابانيا ولا هنديا .

ب - أن من الصعب أن يعتمد النقد الأسلوبى على هذا التحديد ؛ إذ قد يكون من المطلوب أسلوبيا أن يستعمل الأديب كلمة فيها تنافر الحروف أو فيها غرابة أو مخالفة للقياس أو كراهة فى السمع - كما رأينا فى لفظ « المناخر » منذ قليل . وإذا كان ذلك مطلوباً كان مؤشرا أسلوبياً ذا دلالة معينة فى سياق الموقف المناسب .

كان ذلك هو الرأى فى فصاحة اللفظ المفرد ؛ فماذا عن الرأى فى فصاحة الكلام ؟ يحسن أن نعرض هنا أيضا لما يقوله العلوى أولا ، ثم لما يقوله صاحب الإيضاح ثانيا . وصف صاحب الطراز الكلام الفصيح بالعبارات الآتية[٧]:

١ - متمكن غير قلق ولا ناب عن موضعه .

٢ - من حقه أن يكون جيد السبك صحيح الطبع .

٣ - من حق ألفاظه أن تكون طبق معانيها من غير زيادة ولا نقص .

٤ - ربما يصفونه بالسلاسة والسهولة فى ألفاظه ونظمه .

٥ - وقد يذمونه بأنه معقد جُرُزٌ استهلك تعقيدُه معناه .

٦ - وقد يرمونه كذلك بأنه غريب وحشى فيه عنجهانية .

وهكذا يذكر صاحب الطراز الشروط والمحترزات فى سبيل بيان فصاحة الكلام ، ثم لا نخرج من شروطه ولا محترزاته بحصيلة محددة واضحة نستبين من خلالها ماهية الكلام الفصيح . فالشرط الأول وهو التمكن وعدم النُبوّ لا يقدم لنا مقياسا على كثرة ما فى البلاغة من المقاييس . والشرط الثانى ينصب على ثلاث من قرائن النحو هى الربط والرتبة والتضام ؛ إذ حسن السبك إنما هو ربط بعض أجزاء الجملة ببعض ، ومراعاة الرتبة بينها ، والوفاء بمطالب التضام ، كمراعاة الافتقار والاختصاص وغير ذلك ؛ وهذه كلها أمور نحوية إذا تحققت كان الكلام جيد السبك ، مطابقا للأنماط المألوفة فى التركيب . وقد عرفنا أثر الإلف فى الذهاب بالروعة .

أما مطابقة الألفاظ للمعانى فمطلب من مطالب فقه اللغة ، ولا ينبغى له أن يكون مؤشرا أسلوبيا إلا فى حالات نادرة . أما المؤشرات الأسلوبية التى تنتمى إلى الانحراف بالمعنى أو باللفظ فهى

أولى بالنظر إليها . وليست السلامة طلبا يتسم بالإطلاق أيضا ؛ إذ يحدث أحيانا أن يكون الأسلوب محاكاة ساخرة لكاتب أسلوبه غير سلس . ويقال مثل ذلك فى المحترزين رقم ٥ ، ورقم ٦ .

أما صاحب الإيضاح فيحدد الكلام الفصيح بعبارات سالبة أيضا ، كما فعل فى تحديد فصاحة المفردات[٨] . فالكلام الفصيح عنده هو الذى يخلو من ضعف التأليف وتنافر الكلمات والتعقيد اللفظى والتعقيد المعنوى ، ثم يضيف إلى ذلك تعريفا آخر خلوه من كثرة التكرار وتتابع الإضافات . وواضح أن ضعف التأليف ينافى الإفادة قبل أن ينافى الفصاحة . انظر مثلا فى العبارات التالية وكلها يتسم بضعف التأليف :

١ - ياليتنى لم يحدث هذا : خلت من ضمير رابط ، والصواب : لم يحدث لى أو منى .

٢ - قال لصديقه إن أباه يدعوه : لا يعرف المدعو من هذا التركيب أهو القائل أم الصديق .

٣ - أنت أولى بالإنصاف : لا يعرف من التركيب ما إذ كان المخاطب أولى بأن يكون منصفاً أو بأن ينصفه الناس .

٤ - دار الكتب المصرية : أيتهما هى المصرية ، الدار أم الكتب ؟

فالأمر إذن يجاوز الفصاحة إلى الإفادة نفسها ، إلاّ أن تقوم قرينة لفظية أو سياقية أو خارجية تدل على المراد .

وأما تنافر الكلمات والتعقيد اللفظى فهما من واد واحد ؛ لأن التنافر إن كان يقصد به داخل الكلمة فقد مربنا منذ قليل ، أما إن قصد به تنافر الكلمة مع الكلمة فالمعروف أنه يغتفر فى التركيب والإلحاق مالا يغتفر فى الإفراد . فقد يُدعو إلحاق صوت - كعلامة الجمع مثلا فى اللغة الإنجليزية - إلى حدوث ظاهرة نادرة فى نظام اللغة نفسها ، وهى التقاء ثلاثة أصوات ساكنة كما فى two fifths ؛ إذ يلتقى فى الكلمة الثانية فاء ساكنة بعدها ثاءساكنة بعدها سين ساكنة ؛ وكل هذه الأصوات مهموسة ورخوة ، والثاء وحدها عرضة للحركة فى نطق الأجانب للكلمة . وأما فى التركيب فإذا لم يجد الأديب من سبيل إلى تجنب تنافر اللفظين فلا عليه ، ولا سيما أن الألفاظ فى النص تحتمل أن تتصل بها الضمائر وغيرها من اللواصق ومالا غنى عنه للمعنى . وفى القرآن قوله تعالى : « إن ولِيِّىَ الله » (الأعراف ١٠١) الذى يتحدى القواعد الصوتية التى تستثقل الكسرة على الياء ، إذ لدينا فى الآية ثلاث ياءات هى (ىْ + ىِ + ى) ؛ فالياء الساكنة الأولى سكونها من بنية الكلمة ، وكسرة الياء المكسورة جاءت لمناسبة الياء المفتوحة ، وفتحة الياء الأخيرة جاءت للتخفيف وتجنب التقاء الساكنين . والملاحظة تنصبّ على الياء المكسورة ، ولكن مبرر الكسرة يتمثل فى علة صوتية هى المناسبة ؛ وهى ظاهرة سياقية يتغلب الذوق بواسطتها على القاعدة الصوتية والنحوية ؛ لأن لفظ « ولِى » اسم إن فيستحق النصب .

وهكذا توالت الياءات ولم يقل أحد إن ذلك من قبيل التنافر . وكذلك الحال فى التعقيد اللفظى ؛ فلست أراه يختلف عن ضعف التأليف الذى سبق ذكره . وربما كان من المناسب هنا أن نقدم مثالا لما يعدونه من التعقيد اللفظى ؛ إذ تتوالى الضمائر وتتشابه إفرادا وتثنية وجمعا وتذكيرا وتأنيثا ، وتتعدد المراجع الصالحة لهذه الضمائر ، بحيث لايتم إرجاعها إلا بعد إطالة التأمل ، كأن تقول مثلا :

« تخاصم زيد وعمرو فقال زيد كذا فقال عمرو كذا ثم كذا فقال كذا فنهض قائما وذهب غاضبا » . وقد تطول العبارة فلا يدرى من الذى قال ولا من الذى نهض وذهب ؛ فهذا ضعف تأليف وتعقيد لفظى فى الوقت ذاته ؛ إذ لا يمكن أن يكون التعقيد اللفظى إلا نتيجة من نتائج ضعف التأليف . وأما التعقيد المعنوى فقد يكون أحيانا مطلوبا لذاته ، كالذى يكون عند إرادة التعمية والإلغاز . وهكذا نرى أن فصاحة الكلام إن صلحت أن تكون مفهوما مقبولا فى عرف أوائل النحاة فإن فى اعتداد البلاغيين بها على هذه الصورة نظراً يفرضه علم الأسلوب الحديث .

٢ - البلاغة

مصطلح « البلاغة » أحدث فى الاستعمال من مصطلح « الفصاحة » . ولقد دخلت البلاغة العربية إلى موضوعها من مدخل اللغة ولم تدخل من مدخل النقد الأدبى ، وذلك على الرغم مما يظنه البلاغيون . ولهذا السبب نجد قضايا البلاغة بفروعها المختلفة قضايا لغوية الطابع فى مجملها ، فلا تقترب من الطابع النقدى إلا فى مواضع محدودة . والمعروف أن اللغة عرف عام ، وأن النقد الأدبى ذو جانب فردى ذاتى وإن استعان بنتائج الفروع الأخرى ذات الطابع الموضوعى . ولما كان العرف ملزما ، وكان النشاط الذاتى حرا ، كان لابد للبلاغة وقد بنت صرحها على أرضية اللغة أن تلتمس لنفسها بعض المخارج من قبضة العرف اللغوى الصارم ، فكان سبيلها إلى ذلك هو الكشف عن مواطن الترخص فى حدود القواعد والقرائن النحوية ، من ربط إلى رتبة إلى تضام . ولم يكن خروجها من تحكم القاعدة إلى فسحة اللغة إلا فى مواضع بعينها ، كالمجاز والتأثيرات النفسية لبعض الإجراءات والمعانى الطبيعية ، مثل حكاية الصوت للمعنى ، وما أقل ما قيل فى هذين الموضعين الأخيرين ! لعل هذا الارتباط بين البلاغة والقواعد هو الذى جعل موضوعات علم المعانى تبدو كأنها نحو من نوع خاص ، يتناول من البحوث ما أهمله علم النحو . ولقد خص صاحب الطراز[٩] علم المعانى باسم البلاغة ، كما خص علم البيان باسم الفصاحة . ويمكن وضع الصورة التوضيحية لرأيه هكذا :

رأى صاحب الطراز

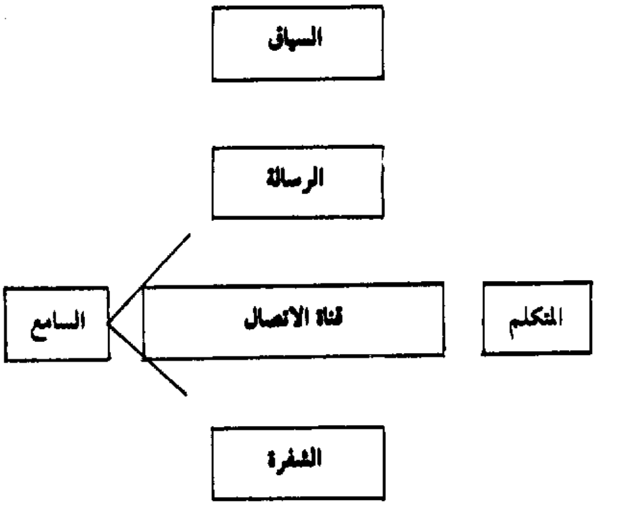
البلاغة = علم المعانى | الفصاحة = علم البيان

فهو يقول[١٠] : « فإذا قلنا علم المعانى فالمقصود علم البلاغة على أساليبها وتقاسيمها » . ويقول كذلك[١١] : « ودلالة علم الإعراب إنما تكون من جهة الإسناد والتركيب ، ودلالة الألفاظ على علم البيان الذى هو الفصاحة ، وعلى علم المعانى الذى هو البلاغة ، أمر وراء ذلك ، مع كونه متوقفا عليهما ؛ وهما أمران يخالفانه فى مقصود الدلالة » . ويفعل صاحب الطراز بالكلام ما فعله بالكلام الفصيح ؛ فهو يخلفه فى طائفة من المجازات إذ يقول[١٢] :

١ - يسابق لفظه معناه ومعناه لفظه .
٢ - يدخل الأذن بلا إذن .
٣ - يلج فى العقل من غير مزاولة ولاثقل .

وواضح أن فى كلام العلوى هذا خلطا كبيرا بين مفاهيم فرّق بينها من سبقوه فى الزمن ، فما كان ينبغى له أن يقع فى مثل هذا الخلط .

أما التبريزى صاحب الإيضاح فيرى أن بلاغة الكلام مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته . وهكذا نراه يقيم البلاغة على دعامتين إحداهما الفصاحة ، والأخرى مطابقة مقتضى الحال . وعندى أن المعنى اللغوى للفظ « البلاغة » فرع على معنى « الإبلاغ » أو التوصل الذى هو موضوع من موضوعات علم الاتصال . ولو أننا رجعنا إلى النموذج الذى وضعه « ياكوبسون » لأركان عملية الاتصال فلربما كان ذلك عونا لنا على فهم المقصود بالبلاغة . فالنموذج كما يلى :



دعنا نفهم السياق جدلا بأنه « المقام » والرسالة بالنص أو العبارة ، وقناة الاتصال مثلا بالمشافهة ، والشفرة بالمعنى المقصود . إذا صح لنا هذا فمن الممكن تحديد البلاغة بأنها عمل المتكلم على إيصال الشفرة إلى السامع بواسطة رسالة منطوقة خلال قناة اتصال مسموعة فى مقام معين ، وربما أضفنا جهد السامع فى حل الشفرة .

٣ - المعانى

يخبرنا عبد القاهر الجرجانى فى دلائل الإعجاز[13] أن المقصود بالمعانى هو معانى النحو . والمعروف أن معانى النحو طائفتان : إحداهما معانى المفردات ، من فاعلية إلى مفعولية إلخ . ثم معانى الجمل ، أو كما يسميها علماء المعانى : « أساليب الجمل » . ولقد ترك البلاغيون الخوض فى النوع الأول للنحاة وجعلوا نشاطهم أكثر حفاوة بالنوع الثانى . وهكذا تتبعوا الإسناد وصوره وما يعرض لأركانه ومكملاته وأساليب تركيبه حين قالوا « أسلوب الخبر » و« أسلوب الإنشاء » إلخ . ففى الإسناد الخبرى عنى علم المعانى بأحوال المسند إليه (المبتدأ والفاعل) من حيث الذكر والحذف والتعريف والتقديم والفصل والإضمار والالتفات والتعبير بالماضى عن المستقبل والعكس . كما نظروا فى أحوال المسند (الخبر والفعل) من حيث الذكر والحذف ، وقرينة الحذف ، ومن حيث هو مفرد أو جملة ، وفى حالة الإفراد من حيث كونه اسما أو فعلا مطلقا أو مقيدا بمفعول أو بشرط . ونظروا فيما يدخل الشرط من أداة ، كإن وإذا ولو ، كما تناولوا ما يعرض له من تغليب أو تنكير أو تخصيص أو تعريف بلام الجنس . أما إذا كان جملة فقد نظروا فى كونها إما فعلية أو اسمية ، وظرفية أو شرطية ، كما تناولوا بعض ما يعرض للمسند من تقديم أو تأخير .

ثم لا يهمل علم المعانى بعد إيفاء النظر فى ركنى الإسناد أن ينظر فى أحوال متعلقات الفعل ، فيتناول حال الفعل من المفعول ، وحذف مفعول المتعدى ، وهل الغرض إثبات المعنى فى ذاته للفاعل أو إفادة تعلقه بالمفعول ، كما يتناول علم المعانى القصد إلى التعميم فى المفعول وتقديمه للاهتمام به ، وتقديم بعض مفعولات الفعل على بعض ، وتقديم الفاعل على المفعول للعناية . ثم ينتقل علم المعانى إلى الكلام فى القصر ويقسمه إلى حقيقى وغير حقيقى ، ويذكر أقسام غير الحقيقى ، رابطا ذلك بحال المخاطب وما تقتضيه (قارن عبارة : مقتضى الحال) ، ويذكر شروط قصر الموصوف على الصفة قصر إفراد لا تعيين،ويتكلم فى تحقيق وجه القصر ، ودليل إفادة « إنما » القصر ، وتنزيل المعلوم منزلة المجهول ، وعكس ذلك ، وقصر الفاعل على المفعول وعكسه ، وتحديد المقصور عليه عند استعمال « إنما » ، وإعطاء « غير » معنى « إلا » .

أما الإنشاء فيقسمه إلى طلبى وغير طلبى ، ثم يذكر أنواع الإنشاء الطلبى ، كالاستفهام والأمر والنهى والعرض والنداء ، ثم يفرق فى الاستفهام بين استعمال الهمزة وهل وما ومن وأى وكيف وكم وأين وأنى ومتى وأيان ، ويذكر أن هذه الألفاظ تستعمل فى معانى غير الاستفهام ، كالتقرير والإنكار ، كما أن الأمر قد يستعمل فى غير طلب الفعل ، وأن الخبر قد يقع موقع الإنشاء . ويتناول علم المعانى أيضا ظاهرة الفصل والوصل ، فيذكر حكم الجملة الواقعة بعد جملة أخرى لها محل من الإعراب ، وكذا الواقعة بعد غير ذات المحل ، ويذكر بعض مواطن الفصل ، وكمال الانقطاع ، وكمال الاتصال ، وما يشبه كلا منها ، وأضرب الاستئناف . ثم يعرج على الوصل فيذكر متى يتعين ، وأنه قد يكون لدفع توهم غير المراد ، أو للتوسط بين الكمالين (كمال الاتصال وكمال الانقطاع) . ويتكلم فى الوصل عن الجامع وأنواعه : العقلى والوهمى والخيالى . ثم يقرر حاجة البلاغى لمعرفة أنواع الجامع ، ويذكر محسنات الوصل ، وحكم واو الحال مع الجملة الحالية .

وعلم المعانى معنىّ كذلك بالإيجاز والإطناب والمساواة ؛ فهو يذكر التطويل والحشو ، مفسدا كان أو غير مفسد ، واشتباه حال ذلك على الناقد ، ثم يذكر أنواع الإيجاز فيعد منها ما يكون بحذف المضاف أو حذف الموصوف أو حذف الصفة أو حذف جواب الشرط للاختصار أو حذف هذا الجواب للتهويل ، وكذلك الإيجاز بحذف جزء من أجزاء الجملة غير ما تقدم ، والإيجاز بحذف جملة مضمونها مسبب بعد ذكر سببه ، أو مضمونها سبب بعد ذكر مسببه ، ثم الإيجاز بحذف أكثر من جملة . ويتكلم أيضا فى الإطناب بعد الإبهام ، وفى التوشيح ، وفى ذكر الخاص بعد العام ، وفى التكرير والإيغال والتذييل ثم التكميل والاحتراس والتتميم والاعتراض ثم الإطناب بغير ما سبق .

هذه هى موضوعات علم المعانى مأخوذة من العناوين الفرعية على هامش كتاب الإيضاح[14] ، وقد وضعها بالهامش مشكورا محقق الكتاب . ولنا من بعد ملاحظات على موضوعات علم المعانى نجملها فيما يلى :

١ - شغل النحويون بدراسة مكونات الجملة ، فعكفوا على الأبواب النحوية للمفردات وشروط تحققها فى الكلام ، كما شغلوا بالعلاقات الداخلية بين هذه الأبواب ، حتى إذا بلغوا حدود الجملة التامة لم يبق لهم إلا المحل الإعرابى للجملة ، ففرقوا بين ماله محل من الإعراب من الجمل وما لا محل له ، وربما فرقوا بين الجملة الخبرية والجملة الإنشائية . أما ماوراء ذلك من وظيفة كل من أنواع الإسناد ، وربط هذه الوظيفة بمقتضى الحال ، ورعاية المقام عند اختيار أحد الإسنادين ، فلم يكن من هموم النحاة ، ولم يخطر لهم أن يضمّنوا نظريتهم شيئا عن مكان المتكلم أو السامع من الخطة العامة للاتصال اللغوى . ثم جاء دور البلاغيين فانطلقوا من النقطة التى انتهى عندها النحاة ، وألقوا نظرة على تركة النحاة ليستخرجوا منها عناصر تربط النظر النحوى بالاستعمال التطبيقى ، فوصلوا بجهودهم إلى طائفة من الأفكار المهمة التى تجعل لعملهم وزنا ملحوظا حتى بالنسبة للدراسات الأسلوبية الحديثة . ومن هذه الأفكار ما يلى :

أ - لم تكن فكرة « الاختيار » - وهى من الركائز النظرية لعلم الأسلوب الحديث - خافية على البلاغيين . يشهد بذلك كلامهم عن « مراعاة » مقتضى الحال ؛ إذ كان على المتكلم فى نظرهم أن يجعل كلامه مطابقا لمقتضى الحال . ومعنى ذلك أن « يختار » من تراكيب الكلام وأساليبه ما يناسب حال المخاطب ، فيؤكد لمن يشك ، ويطنب لمن يحتاج إلى ذلك . وعليه أن يختار « الأسلوب المناسب من بين أساليب الخبر والإنشاء أو الإثبات والنفى ، بحسب حال المخاطب أيضا . على أن هذا « الاختيار » يختلف عن مفهومه فى علم الأسلوب من حيث لا يعلقه البلاغيون بالمؤشرات الأسلوبية التى هى من قبيل « الانحراف » ، وإنما هو اختيار بقصد المطابقة لا الانحراف ؛ لأنه يختار أحد الأساليب القياسية الذى يناسب ما يتوقعه السامع من أنماط التراكيب .

ب - ولم تكن فكرة « الانحراف » خافية عليهم كذلك وإن كانوا قد سموها بأسماء أخرى ، كالتوسع أو الترخص أو الضرورة عند قيام الضرورة . بل لقد سموها فى بعض الحالات « لزوم ما لا يلزم » . ولقد رصدوا من هذه الظواهر التوسعية فى الاستعمال نوعين مهمين مرتبطين بالنظرية النحوية ، يمكن أن نسمى أحدهما « الترخص »[15] ، وهو ما عرفه النحاة باسم الشذوذ والقلة والندرة إلخ . ، وأن نسمى الثانى « الأسلوب العدولى »[16] ، وطابع النوعين أنهما مخالفة لقواعد عمل القرائن النحوية اللفظية . فأما الترخص فإن مرتكزه هو المبدأ العام الذى يسمى « تضافر القرائن » النحوية على بيان المعنى النحوى ، كالفاعلية والمفعولية إلخ . وفائدة تضافر القرائن ضمان أمن اللبس مع الترخص فى إحدى القرائن إذا لم يتوقف عليها المعنى ؛ أما إذا توقف المعنى على واحدة أو أكثر من القرائن فلا ترخص عندئذ ؛ لأن الترخص يذهب بالإفادة ، أو يؤدى إلى اللبس . فالفاعل مثلا يعرف بخمس قرائن كما يلى :

١ - أنه اسم - ٢ - مرفوع - ٣ - تقدمه فعل ٤ - الفعل مبنى للمعلوم ٥ - دل على من فعل الفعل أو قام به الفعل .

فإذا قلنا « ضرب زيد عمرا » فإن المعنى يتوقف على جميع القرائن المذكورة محققة فى « زيد » ، وبخاصة الإعراب ؛ لأن الفعل « متنقل » ، بمعنى أن « عمراً » يمكن أن يضرب « زيداً » فيتحول فى الجملة إلى فاعل . فلو نصب الفاعل لظن السامع أنه مفعول مقدم ، وتوقع أن يأتى بعده اسم مرفوع على الفاعلية . ولكننا إذا قلنا « أكل الغلام التفاحة » فإن الفعل « أكل » غير متنقل ، من جهة أن التفاحة لا يمكن أن تأكل الغلام . وبهذا أمكن للفاعل وللمفعول أن يظهرا دون حاجة إلى الإعراب . فلو ترخص متكلم فصبح فى الإعراب فنصب الغلام ورفع التفاحة ما تغير المعنى . ومن هنا سمعنا عن العرب عبارة « خرق الثوبُ المسمارَ » برفع المفعول المقدم (الثوب) ونصب الفاعل المؤخر (المسمار). وقد جاءت حراسة المعنى فى هذا القول من علاقة معجمية أطلقنا عليها اسم « انتقال الفعل » . وليس الترخص واردا على الإعراب فحسب ، بل يتناول القرائن الأخرى ، كالبنية والربط والرتبة والتضام . وكلام العرب من شعر ونثر حافل بأنواع الترخص ، بل إن ظاهرة الترخص موجودة فى النص القرآنى وفى الأحاديث النبوية . وقد نسب النحاة كل ذلك إلى الشذوذ ، ووصفوا بالشذوذ بعض القراءات القرآنية . والشذوذ فى أصول النحاة لا ينافى الفصاحة . أما لدى البلاغيين فالترخص من قبيل عدم الجرى على القياس . وقد سبق أن رأيناهم يعدون ذلك مطعنا فى فصاحة الكلمة ؛ لأن البلاغيين متأخرون فى الزمن ، والرخصة فى عرف الطائفتين مرهونة بمحلها كما يقولون . فلا رخصة إلا للفصحاء فى عصر الاحتجاج ، أما فى عصر البلاغيين (وفى عصرنا نحن بالطبع) فإن الرخصة التى لا تحتسب من قبيل الخطأ هى الضرورة الشعرية ؛ وهذا هو السر فى موقف البلاغيين منها .

ولكن النحاة والبلاغيين جميعا كانوا أكثر حفاوة بالأسلوب العدولى كما أسميه ؛ وهو كما يبدو من اسمه عدول عن الأصل أو « انحراف » عن الأصل إن شئت . غير أن العدول ظاهرة لا واقعة ؛ وهذا هو الفرق بينه وبين « الانحراف » كما يفهم فى حدود علم الأسلوب . ومعنى أنه ظاهرة أنه على رغم كونه تحديا صارخا للقاعدة النحوية يجد من الحفاوة وسعة الاستعمال ما تجده القاعدة نفسها ، فللناس من كل عصر أن يقيسوا عليه فى كلامهم كما يقيسون على القواعد . ومن ظواهر العدول فى الأسلوب النقل والتضمين والنيابة وإعراب الجوار وحذف الرابط والتغليب والتقديم وتجاهل الاختصاص والحذف والزيادة والفصل والاعتراض وظواهر أخرى غيرها . ويجمعها أنها عدول عن أصول ثابتة ، ولكنها لا اعتراض على استعمالها ؛ فاستعمالها « انحراف » بالمعنى الواسع للانحراف .

٢ - والملاحظة الثانية أن البلاغيين وقد نبهوا فى علم المعانى إلى مراعاة حال المخاطب فكروا فى تعدد استعمالات الأنماط التركيبية ، فتكلموا فى أمور مثل تنزيل المعلوم منزلة المجهول ، واستعمال ألفاظ الاستفهام فى غير الاستفهام ، ووقوع الخبر موقع الإنشاء وفى الإطناب والإيجاز والمساواة . وكل ذلك يقع فى إقليم الوسائل التعبيرية للغة ، وليس فى حدود اختيارات الأديب ، ومن ثم تعد من قبيل الظواهر

لا من قبيل الوقائع ، أى أنها تنتمى إلى نظام اللغة لا إلى « الانحراف » بالكلام .

٣ - بهذا يعد جهد البلاغيين فى علم المعانى فى طابعه العام دراسة تنظيرية لا تطبيقية . وهى تبدو أقرب إلى الدراسة اللغوية منها إلى النقد الأدبى ، وأقرب إلى النحو منها إلى أى فرع آخر من فروع الدراسات اللغوية أو العربية عموما . وإذا نسبنا هذا الجهد إلى النحو فإن خير ما نصفه به أنه من نوع النحو الإجرائى ، وذلك فى مقابل النحو التقعيدى الذى جاء به النحاة . فالبلاغيون يحددون إجراءات والنحاة يحددون قواعد ، ونشاط كليهما نشاط نظرى .

٤ - حين تكلم علماء المعانى فى مفهوم الإسناد لم يجدوا مفراً من تقسيمه إلى إسناد حقيقى وإسناد مجازى ، فكان من جراء ذلك أن تناولوا فى حدود علم المعانى فكرة تنتمى إلى البيان كما حددوه هم ، وتلك هى فكرة المجاز العقلى . وإنما تعد هذه الفكرة من علم البيان لأنها كأنواع المجاز فى عمومها ، تفتقر إلى علاقة وقرينة صارفة عن إرادة المعنى الحقيقى (أو الإسناد الحقيقى) . وكان الأجدر أن يسكت عنها فى علم المعانى ، وأن يكون المدخل إليها فى علم البيان من جهة تقسيم المجاز إلى إفرادى يسمى المجاز اللغوى ، وإسنادى يسمى المجاز العقلى .

٥ - ربط علماء المعانى مادتهم بالعقل فى عدد من المواضع ، منها أنواع الجامع فى حالة الوصل ، إذ قسموا الكلام إلى عقلى ووهمى وخيالى ، ثم تكلموا عن الأثر النفسى والانطباعى والجمالى والإيحائى لبعض الإجراءات الأسلوبية بقولهم مثلا : « انظر إلى جمال التقديم هنا » ، أو « انظر إلى مكان العنصر الفلانى فى التركيب » ، أو إلى تنكير الاسم أو تعريفه باللام ، أو إلى الواو فى « لا وأيدك الله » وكيف جاءت أحلى من واوات الأصداغ فى عوارض البيض الملاح . ويكثر هذا النوع من التعجيب فى أسلوب عبد القاهر الجرجانى[١٧] .

٤ - مقتضى الحال - المقام

مفهوم « الحال » يتضمن الثبات والسكون وعدم التحول إلا إلى حال أخرى مغايرة تماما . ولعل القول المشهور : « دوام الحال من المحال » يشتمل على نوع من الضيق بثبات الحال وسكونها والتعزى بالأمل فى تحولها . فالحال تدل على state ، ومن ثم يكون مفهومها static أى سكونى . يقول صاحب الإيضاح[١٨] : « ومقتضى الحال مختلف ، فإن مقامات الكلام متفاوتة ، فمقام التنكير يباين مقام التعريف ، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد ، ومقام التقديم يباين مقام التأخير ، ومقام الذكر يباين مقام الحذف ، ومقام القصر يباين مقام خلافه ، ومقام الفصل يباين مقام الوصل ، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة ، وكذا خطاب الذكى يباين خطاب الغبى » . ويتضح من هذا النص ما يلى :

١ - أن « مقتضى الحال » فكرة معيارية ، لأن مراعاتها هى معيار البلاغة .
٢ - أنها لهذا السبب تسبق فى وجودها إنتاج الكلام وسماعه أو قراءته ، لأنها هى التى يصاغ الكلام بحسبها .
٣ - أن فكرة « المقام » عنده إطار نوعى وليس واقعة عملية .

ولهذا السبب يختلف المقام عما يعرف فى علم الأسلوب باسم سياق الموقف context of situation ، وهو يتكون من جملة عناصر واقعية متزامنة ، أحدها واقعة « المقال » . فالفرق بين المقام وسياق الموقف أن المقال منفصل عن المقام ويقال بحسبه ، إذ لكل مقام مقال ، ولكن المقال جزء لا يتجزأ من سياق الموقف . ومع هذا لست أظن البلاغيين يحجمون عن إطلاق لفظ « المقام » ليدلوا على واقعة تصادفهم لأنها من نوع مقام ما .

فمناط التباين إذن بين مايقصده البلاغيون بمفهوم « مقتضى الحال » وما يعنيه علم الأسلوب بمصطلح « سياق الموقف » هو فرق ما بين السكون والحركة ، أو بين المعيار والتطبيق ، أو بين النمط السلوكى والسلوك نفسه . فإذا قال البلاغيون « مقتضى الحال » فالمعنى هو ما يتطلبه أحد الأنماط النوعية للمواقف من رعاية فى الكلام . وهكذا يمكن للمرء أن يفكر فى « أنواع » من المواقف لكل منها مطالب أسلوبية معينة . وهذه الأنواع قائمة فى الذهن أولا قبل أن يكون لها تحقق خارجى ، فهى أفكار لا وقائع ، مثلها مثل فكرة الفاعل أو المفعول من حيث هى تصور ذهنى صالح للتطبيق . وكما أن الفاعل غير المفعول ، نجد « مقام » التقديم غير « مقام » التأخير . كما أن التقديم نفسه قد تختلف مبرراته الأسلوبية بين مطالب المعنى ومطالب اللفظ ، فقد يكون لإبراز الاعتراض ، كما فى قوله تعالى : « أغير الله أتخذ وليا » (الأنعام ، ١٤) ، أو لتوقى عود الضمير على متأخر لفظا ورتبة ، كقوله تعالى : « يوم يأتى بعض آيات ربك لا ينفع نفسا إيمانها لم تكن آمنت من قبل » (الأنعام ، ١٥٨) ، أو لتسوغ الابتداء بالنكرة نحو : « فى الدار رجل » ، أو لغير ذلك من الأسباب . ويقال نحو ذلك فى غير التقديم من المقامات البلاغية .

ويرى صاحب الإيضاح[١٩] أن مفهوم مطابقة الكلام لمقتضى الحال هو الذى يسميه عبد القاهر باسم « النظم » . أخذ ذلك من قول عبد القاهر : « النظم تآخى معانى النحو فيما بين الكلم على حسب الأغراض التى يصاغ لها الكلام » . غير أن عبارة عبد القاهر هذه كما نفهمها تجعل مراعاة الأغراض التى يصاغ لها الكلام معياراً للنظم ولاتجعلها النظم نفسه . وعبارة « معانى النحو » تنم عن قوة الرابطة بين علم المعانى (الذى جعل مضافا) والنحو (وهو المضاف إليه) .

٥ - الحسن والقبح

للبلاغيين كلام فى مراتب البلاغة يكشف عن تصورهم للحسن والقبح . ويتضح ذلك مثلا فى عبارة صاحب الطراز الذى يقول[٢٠] : « اعلم أن الألفاظ إذا كانت مركبة لإفادة المعانى فإنه يحصل لها بجزية التركيب حظ لم يكن حاصلا مع الإفراد ، كما أن الإنسان إذا حاول تركيب صورة مخصوصة من عدة أنواع مختلفة ، أو عقد مؤلف من خرز ولآلىء ، فالحسن فى تركيب الألفاظ غير خاف . ثم ذلك له طرفان ووسائط : فالطرف الأعلى منه يقع التناسب فيه بحيث لا يمكن أن يزاد عليه ، وعند هذا تكون تلك الصورة وذلك النظام فى الكلام فى الطبقة العليا من الحسن والإعجاب . والطرف الأسفل أن يحصل هناك من التناسب قدر بحيث لو انتقص منه شىء لم تحصل تلك الصورة . ثم بين الطرفين مراتب مختلفة متفاوتة جدا » . ومع اعترافنا اعترافا تاما

بإمكان التفاضل بين نص وآخر بسبب حظ كل منها من الجودة ومن البراعة فى استعمال المؤشرات الأسلوبية ، نرى فى وضع المسألة على هذه الصورة التى بين أيدينا تبسيطا وإجمالا وإطلاق حكم قيمى مبنى على التحسين والتقبيح ، أو على الأحسن والأدنى حسنا ، ووضع هذا الحكم القيمى على مستوى نظرى خالص . وأولى بهذه المفاضلة أن تقوم على استقراء وتحليل ومقارنة وذكر أسباب ومبررات ،وإلا تحول الأمر إلى مجرد انطباع يتخفى وراء ألفاظ « التناسب » و « الإعجاب » ونحوها .

٦ - البيان

ورد لفظ البيان فى القرآن الكريم بمعنى مجرد القدرة على استعمال اللغة ؛ أى بمعنى الملكة المركبة فى طبع الإنسان ، إذ يقول الله تعالى : « خلق الإنسان علمه البيان » (الرحمن ٣ ، و٤) . وورد اللفظ نفسه فى الحديث الشريف بمعنى إظهار هذه القدرة ؛ إذ يقول الرسول الكريم ﷺ : « إن من البيان لسحرا » . فإذا كانت « من » تفيد التبعيض فإن مفهوم المخالفة يدل على أن منه كذلك ما ليس سحرا . وقريب من هذا المعنى (بدون مفهوم المخالفة) ما تجده فى عنوان كتاب الجاحظ : « البيان والتبيين » . غير أن الجاحظ لا يقف عند حدود إظهار القدرة وإنما يوحى محتوى الكتاب بأنه يقصد إحسان هذا الإظهار والبراعة فيه . واللفظ فى كل دلالاته السابقة لا يخرج عن المعنى العرفى العام (المعنى اللغوى) إلى معنى عرفى خاص (اصطلاحى) ، وإن نسب البعض نشأة البلاغة إلى أعمال الجاحظ . لم يقصد الجاحظ إذن أن يجعل لفظ « البيان » مصطلحا ، ولا أن يدخله فى فرع من فروع العلم ، وإنما كان فى نظره قسيما للفظ « التبيين » ؛ إذ جعل البيان معنى عاما ، وجعل التبيين هو نتيجة الجهد الفنى للإنسان . فإذا تأملنا الفرق فى المعنى بين لفظى « البيان » و « التبيين » فربما وجدنا « التبيين » أقرب اللفظين إلى المقصود بالبلاغة ؛ فلا يفرق بينهما إلا ظل من ظلال المعنى هو إيصال المعنى إلى السامع ، أوجعله فى متناوله فحسب . أما البيان فيضع فى حسبانه المتكلم دون السامع ؛ لأن المتكلم يبينْ والسامع يتبينْ .

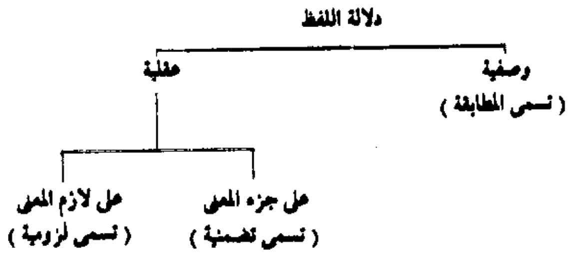
فلما تفرعت البلاغة العربية فروعا ثلاثة (المعانى والبيان والبديع) ، وتمايزت فروعها بهذه الأسماء المعروفة ، تحول لفظ « البيان » من الدلالة اللغوية العامة إلى الدلالة الاصطلاحية . وكان ينبغى أن يتوحد فهمه فى الأذهان ، ولكننا نجد بين البلاغيين اختلافا فى عرض هذا المفهوم . فأما صاحب الطراز[٢١] فيقول : « إذا قيل علم البيان فالبيان اسم للفصاحة » . ولكننا رأينا عند الكلام عن الفصاحة أنها قد تكون للفظ المفرد ، فكيف يمكن للفظ المفرد أن يكون حال إفراده من قبيل البيان ؟ أما فى الإيضاح[٢٢] فالبيان « علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة » . فإذا عرضنا هذا التعريف (وهو دون شك أكثر تمثيلا لوجهة نظر البلاغيين) على المنهج الفكرى لعلم الأسلوب خرجنا من ذلك بما يلى :

١ - فى قوله « إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة » اعتراف بالفرق بين القياس والانحراف .

٢ - لكن البيان فى رأى التبريزى سابق على إيراد المعنى ؛ أى أن الطرق ممهدة قبل الكلام لمن يختار أيها يسلك . أما فى نظر علم الأسلوب ففكرتا التعدد والسبق غير واردتين إلا من خلال مفهوم الانحراف ؛ وهو لا يعرف إلا بعد الاستقراء من النص الذى سبق فى الوجود .

٣ - أن التبريزى يعلق وظيفة علم البيان بمفهوم « وضوح الدلالة » ، مع أن الوضوح أو « الإفادة » هى من وظائف النحو والمناسبات بين حقول المعجم . أما علم الأسلوب فيجعل الوضوح وجها من وجوه القياس الذى يكون عنه الانحراف إلى التعمية أو الإلغاز . . . إلخ .

٤ - قوله « بطرق مختلفة » يذكرنا بتقسيم دلالة اللفظ لدى البيانيين على النحو التالى :



فهل يقصد صاحب الإيضاح بالطرق المختلفة هذه الدلالات الثلاث أو طرق التركيب التى تنم عن هذه الدلالات ؟ أو بعبارة أخرى : هل يرى التبريزى هذه الطرق المختلفة طرقا للفظ أو طرقا للمعنى ؟ هذا غير واضح من كلامه . على أن تحديد هذه الطرق مقدما يضع قيودا على حرية المبدع الذى قد يكشف لنا عن طرق أخرى .

وفكرة الوضع فى فهم البلاغيين ترتبط بتصور « الواضع الأول » الذى افترض اللغويون والبلاغيون معهم أنه خطط اللغة بألفاظها وتراكيبها . وقد خاض اللغويون فى هذا الموضوع عند كلامهم عن اللغة أتوقيف هى أم اصطلاح . والمفروض فى نظرهم أن تبقى دلالة الكلمة بحسب وضعها ثابتة على الزمن ، لا يلحقها أى تعديل من عصر إلى عصر ، ثم لا يلفت نظرهم أن من البعيد أن يضع الواضع لفظين لمعنى واحد ، كما يتضح من ظاهرة الترادف ، ولا معنيين للفظ واحد ، كما يتضح من الاشتراك اللفظى والتضاد ؛ فهم باختصار ينسبون إلى أصل الوضع ما ساد فى زمانهم من معانى الألفاظ .

٧ - المعنى الأصلى والمعنى المجازى .

رأينا كيف عدّ البلاغيون المعنى السائد فى زمانهم معنى بأصل الوضع ؛ ومن هنا عدوه أيضا نقطة البدء بالنسبة للتحول إلى المجاز . وبهذا الفهم سموه أيضا « المعنى الأصلى » . والتسمية تحمل فى طيها قدرا من التضليل ؛ لأننا إذا أخذنا كلمة مثل « الجمال » على سبيل المثال ، وبحثنا عن أصل معناها ، وجدنا اللغويين يردون معناها إلى نعومة الجلد ، ثم تحولت عن هذا المعنى الحسى إلى معناها العقلى الذى نعرفه ، ثم تحولت بالعرف الخاص إلى مفهوم فلسفى يحتاج إلى التعريف . ومثل ذلك كثير من ألفاظ المفاهيم العقلية الحاضرة ؛ تحولت عن معانى حسية فى الأصل . فأى المعنيين يكون هو الأصلى بالمعنى البلاغى ؛ الحسى المهجور أم العقلى المستعمل ؟ وإذا كان

« المعنى الأصلى » منطلقا لتحديد المعنى المجازى ، وكان بحاجة إلى إعادة التقويم ، فإن هذه الحاجة لابد أن تنسحب على تحديد « المعنى المجازى » أيضا ؛ لأن مايبنى على الشيء لابد أن يتوقف على فهمه .

فالمجاز عندهم استعمال الكلمة فى غير ما وضعت له مع قرينة تدل على عدم إرادة معناها الأصلى . وليست القضية قضية « وضع » ولا « أصل » ، وإنما يعود الأمر إلى المعنى المعجمى السائد فى عصر ما. هذا المعنى المعجمى هو العلاقة العرفية بين اللفظ والشيء . وهى عرفية لأن المجتمع يعرفها ويتعارف عليها ، فهى جزء من وعيه المشترك . ويبقى بعد ذلك أن نعرف أن المجاز ينتمى إلى ظاهرة « النقل » التى تعد جزءاً مهماً من طاقة اللغة ومن وسائلها التعبيرية .

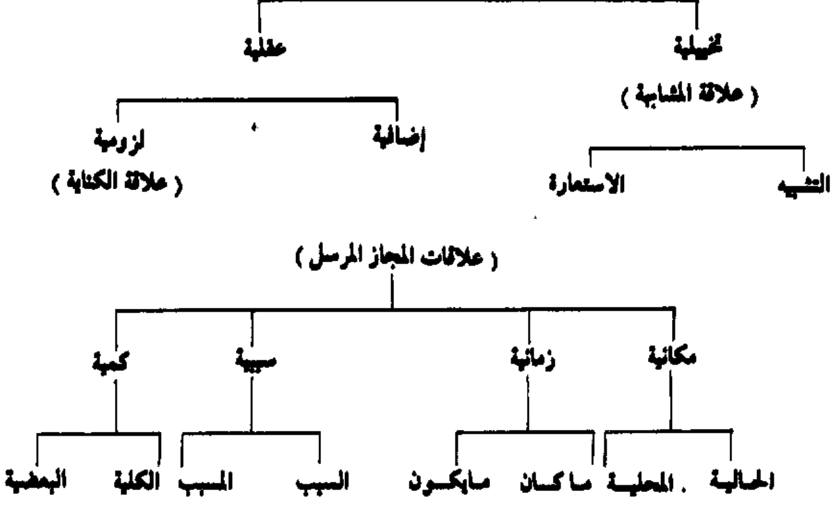
وظاهرة « النقل » هذه ذات تطبيقات نحوية ومعجمية ـ فأما فى النحو فقد اعترف النحاة بها فى كلامهم عن الأعلام المنقولة ، وفى نقل التمييز عن الفاعل أو عن المفعول ، وفى الفاعل أو الحال يسد مسد الخبر ، وفى يا النداء تقوم مقام « أدعو » . ولكن الأمر أوسع مما فطن النحاة إليه(٢٣) . وأما فى المعجم فالنقل وسيلة المجاز ، بل إن لفظ « المجاز » نفسه مصدر ميمى معناه « الانتقال » . والسؤال الآن عن ماهية هذا الانتقال . لم يوضح البلاغيون ماهية النقل فى المجاز ، وإنما اكتفوا بالإشارة إلى « العلاقة » و« القرينة » ، دون إيضاح لطبيعة العلاقة من الناحية النظرية .

قلنا إن المعنى هو العلاقة العرفية بين اللفظ والشيء ؛ وعند إرادة التعبير المجازى ينقل الأديب هذا اللفظ من العلاقة العرفية إلى علاقة أخرى يختارها بنفسه ؛ فهذه العلاقة الجديدة أمر شخصى لا صلة له بالعرف ، ومن ثم يُحتاج إدراكها إلى قرينة تنتفى بواسطتها إرادة العلاقة العرفية . والعلاقة الفردية المذكورة علاقة إما فنية تخيلية وإما عقلية . ويمكن بيان ذلك على النحو التالى : (انظر الجدول)

فكل علاقة من العلاقات السابقة لا ارتباط بينها وبين العرف ؛ لأن الذى ينشئها هو المتكلم أو الكاتب ، ولولا القرينة بالنسبة لبعضها لأصبح المعنى فى بطن الشاعر . ومرجع الحاجة إلى إنشاء هذه العلاقة البيانية فيما بين الكلمة المفردة ومدلولها المجازى ما يكون من مفارقة معجمية بين عنصرين من عناصر الجملة تجعل ورود أحدهما مع الآخر مصدر مفاجأة غير متوقعة ، ومن ثم تجعله مؤشراً أسلوبيا .

ولشرح المقصود بلفظ المفارقة نقول إن ألفاظ المعجم طوائف ، كما أن المفردات فى نظر النحو طوائف . غير أن الطائفية المعجمية تتقاطع مع الطائفية النحوية ، بمعنى أن الأسماء مثلا طائفة من طوائف الكلم فى النحو ، وكذلك الأفعال والحروف . ولكن كل طائفة نحوية تخترقها تقسيمات معجمية ؛ فبعض الأسماء مثلا يصلح فى موقع الفاعل لبعض الأفعال ولايصلح لغيره ، وبعض الأسماء يصلح مفعولا لطائفة من الأفعال دون أخرى . والحروف أيضا تتوزعها الأفعال ، فيصلح الحرف لهذا الفعل دون ذاك . ولاتكتمل الإفادة لمجرد أن يستقيم تركيب الكلام ، بل لا إفادة إلا بالمناسبة المعجمية بين عناصر الجملة . ففى جملة مثل « كسر العسل الهواء » لا تتحقق الإفادة على الرغم من استيفاء التركيب لمطالب النحو حتى إنه يمكن إعرابه . المشكلة أن العسل لا يكسر ، وأن الهواء لا ينكسر . ومعنى هذا انتفاء المناسبة المعجمية بين عناصر الجملة ، وقيام المفارقة بدلا من المناسبة . ولو وضعنا بدل الفاعل فى هذا التركيب غير المفيد فاعلا يصح منه الكسر لحصلنا على « إسناد الفعل إلى من هو له » كما يقولون عند إجراء المجاز العقلى . أما فى هذا التركيب غير المفيد فلدينا « إسناد الفعل إلى غير من هو له » .

المفارقة فى التركيب السابق أمر غير قابل للتبرير . لكن ليس كل مفارقة مستعصية على التبرير ؛ إذ يمكن لبعض المفارقات أن تقوم على علاقة مجازية من نوع ما رأينا فى التخطيط البيانى السابق ؛ فنحن نعلم أن الأمراء لايبنون المدائن بأيديهم ، ومن ثم تقوم المفارقة المعجمية بين الفعل « بنى » وفاعله « الأمير » . ومع ذلك نقول « بنى الأمير المدينة » ، فنجعل الاختيار للأمير ونحن نعلم أن الذين بنواهم « عمال » الأمير . ولكن الأمير كان سببا للبناء ؛ لأنه أصدر الأمر به .



ونعلم أيضا أن كثرة الرماد ليست فى ذاتها مما يحمد به الإنسان ، ومن ثم لا يقصد بها معناها الحرفى (القريب) ، وإنما نقولها لأن لها معنى آخر (بعيدا) يلزم عن معناها القريب بل لها معان يلزم بعضها عن بعض هكذا :

كثرة الإحراق ← كثرة الطبخ ← كثرة الأكلين ← كثرة الضيوف ← الكرم ، فيكون المعنى المقصود : « فلان كريم » . ونحن نعلم أيضا أن الضلالة ليست سلعة ، وأن الهدى ليس ثمنا لهذه السلعة . ومن ثم توجد مفارقة معجمية بين الفعل « اشتروا » والمفصول به « الضلالة » والجار والمجرور « بالهدى » فى قوله تعالى : « أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى » (البقرة ، ١٦) . ولكننا حين نسمع هذه الآية ندرك بواسطة القرينة (وهى المفارقة المعجمية المذكورة) أن المقصود ليس الشراء الحقيقى ، وأن فى الأمر تشبيها بين مطلق الاستبدال وبين الشراء ، وهو استبدال من نوع خاص ، وأن المشبه قد حذف وأقيم المشبه به مقامه (وهذه هى فكرة النقل) ، ثم اشتق الفعل « اشتروا » من الشراء ، وهو المشبه به ، واستعمل على طريقة الاستعارة التبعية . فعلاقة التشبيه هنا ، وعلاقتا السببية واللزوم السابقتان ، علاقات مخترعة غير عرفية ، ومن ثم تعد من قبيل التوسع كما تسميها البلاغة ، أو « الانحراف » كما يسميها علم الأسلوب .

والملاحظ أن تنظير البلاغة فى هذه النقطة أكثر تفصيلا من رؤية علم الأسلوب ، لأن علم الأسلوب يكتفى بمصطلح واحد هو « الانحراف » ، على حين تفصل البلاغة أنواعا للمجازات ، وتجعل لكل نوع طريقته الإجرائية الخاصة .

٨ - البديع

عندما استعمل الشعراء والنقاد لفظ « البديع » أول الأمر كانوا يقصدون به معناه اللغوى . فالبديع فى اللغة « فعيل » يمكن أن يقصد به معنى « فاعل » ، فيكون أحد الأسماء الحسنى لرب العزة سبحانه وتعالى ، ويمكن أن يقصد به معنى « مفعول » كذلك اللفظ الذى بين أيدينا ، والذى نحن بصدد الكلام فيه . فلقد كان أول العهد به يعنى « المبتدَع » (بفتح الدال) ، وهو ماشاع فى الشعر من حلى لفظية ظنوها فى البداية بدعة غير مسبوقة ، فاحتفى بها بعضهم واستهجنها بعض ، حتى استطاع ابن المعتز أن يقنع الناس بأن التحسين ليس بدعة ، وإنما البدعة هى الغلو فى كثرة استعماله وفى تقديمه على تجويد المعانى حتى لكأنه غاية فى ذاته . واستشهد ابن المعتز بالشعر الجاهلى على وجود البديع منذ ما قبل الإسلام ، فلقد عرفه الجاهليون ولكنهم كانوا يمسونه مسا رفيقا ، فيأخذون منه فى شعرهم قدر ما يصيبون من الطيب فى أجسامهم . فلما جاءت أجيال متأخرة بالغت فى الأخذ من ألوانه المختلفة ، فكانوا كالذى يخلط أنواع الطيب ، ويضع الكم الكبير منها على جسمه ، فيذهب الخلط والمبالغة فى الأخذ بما للطيب من قبول فى النفس ، وخفة على حاسة الشم ، فيتأذى الناس به . وحظى مسلم ابن الوليد وأبو تمام وأقرانهما باعتراض النقاد على ما بالغوا فى الأخذ به من أنواع البديع . فلما ألف ابن المعتز كتابه « البديع » ضمنه نيفا وثلاثين نوعا مما رآه بديعا ، ولكن بعض ذلك لا يعد من البديع كما نعرفه اليوم .

لقد كان السكاكى هو الذى قسم علوم البلاغة هذا التقسيم الذى نتعارف عليه اليوم . وجعل للبديع معنى اصطلاحيا محددا هو دراسة المحسنات بنوعيها : اللفظية والمعنوية . وواضح أن المحسنات كما يفهم من اسمها زائدة على مقومات الكلام ؛ فهى ليست ضرورية كالإفادة ، ولا اجتماعية كمراعاة مقتضى الحال ومطالب المقام ، وإنما يؤتى بها لمجرد تحسين الكلام ، وإحداث الشعور بالطرافة ، والإحساس بما فى الأسلوب من زخرف ، يخف به حينا فيكون رشيقا ، وينوء بحمله حينا آخر فيكون غثا ثقيلا . وليست البلاغة العربية بدعا فى رصد أنواع المحسنات ؛ فقد عرفت المحسنات فى عصور قديمة وحديثة فى اللغات الأخرى منذ عصر اليونان إلى يومنا هذا[٢٤] . والتحسين كما يبدو فى علم البديع الذى ورثناه عن السكاكى ، ينبنى على محورين[٢٥] ينتظمان المحسنات جميعا ، وكل محور منهما يضم طائفة من العلاقات . فالمحور الأول محور العلاقات الوفاقية ، والثانى محور العلاقات العنادية . وتضم العلاقات الوفاقية عددا من المحسنات التى تسعى إلى التجانس ، كالمشاكلة والمزاوجة والإرصاد ومراعاة النظير والقول بالموجب والاستطراد والاستتباع وحسن التعليل ورد العجز على الصدر والتشطير والتصريع والجناس والموازنة والتشريع والتجريد وتشابه الأطراف ولزوم مالا يلزم والسجع والترتيب والجمع والزيادة والمبالغة . وأما العلاقات العنادية فمدارها على التنافر والتخالف ، وذلك كالطباق والمقابلة والاستخدام والتورية والعكس والرجوع وتأكيد المدح بما يشبه الذم وتأكيد الذم بما يشبه المدح واللف والنشر المشوش والقلب والتوجيه والهزل الذى يراد به الجد والتفريق والتفريع والنقص . ويضيق المقام عن إيراد الشواهد على هذه المحسنات ؛ فمن شاء فليرجع إليها فى مظانها من كتب البلاغة .

لقد قسم البلاغيون المحسنات إلى لفظية ومعنوية ، اعتمادا منهم على رؤية أن المحسنات اللفظية غير ذات أثر فى المعنى أو تأثر به . ورؤية المحسنات المعنوية عائدة إلى المعنى أولا وبالقصد ، فإذا ترتب عليها إجراء لفظى فذلك غير مقصود لذاته . ولقد جعلوا التورية والاستخدام من المحسنات المعنوية . والمعروف أن التورية إطلاق لفظ ذى معنيين قريب وبعيد مع إرادة البعيد منهما ، والاستعانة بقرينة تدل على هذه الإرادة ، وذلك كاستعمال لفظ « الجفون » بمعنى « الأغماد » بقرينة لفظ السيوف فى قول الشاعر :

فلما نأت عنا العشيرة كلها
أنخنا فحالفنا السيوف على الدهر

فما أسلمتنا عند يوم كريهة
ولا نحن أغضينا الجفون على وتر

والمعروف أيضا أن الاستخدام إيراد لفظ ذى معنيين أيضا يراد أحدهما بلفظه والثانى بضمير يعود على ذلك اللفظ ، نحو :

فسقى الغضا والساكنيه وإن همُ
شبوه بين جوانحى وضلوعى

« فالغضا » يدل على مكان بلفظه ، ويدل بضميره على شجر يتخذ حطبه للوقود .

فإذا تذكرنا أن الكناية (وهى من مباحث علم البيان) لفظ ذو معنيين قريب وبعيد ، وأن البعيد يلزم عن القريب ، وأن القصد متجه إلى إرادة المعنى البعيد اللازم ، مع عدم استبعاد المعنى القريب ، وأن اللزوم حركة عقلية تنتفى معها الحاجة إلى قرينة ، فإن لنا أن نتساءل : إذا كان الفرق الوحيد بين الكناية والتورية هو حاجة التورية إلى قرينة ، فلم لم يكن التشابه التام فيما عدا ذلك سببا فى أن تكون التورية من مباحث علم البيان ، وألا تعد مجرد محسن معنوى ؟ وهذا التساؤل ربما صدق على الاستخدام ولكن بدرجة أقل .

٩ - التأثير

ليس التأثير منسوبا إلى فرع من البلاغة دون فرع ؛ فقد يترتب على أحد إجراءات علم المعانى التى أطلقنا على بعضها « الترخص » وعلى البعض الآخر « الأسلوب العدولى » . وقد يكون هناك تأثير يترتب على مراعاة مقتضى الحال . وقد يكون التأثير مبنيا على تشبيه بليغ أو استعارة أو مجاز مرسل أو كناية . ولكن أشهر أنواع التأثير كما رصدها السلف تتعلق بالدلالات الطبيعية التى « تحيط بها المعرفة ولا تدركها الصفة » . فمثل تأثيرها فى غموضه كمثل تأثير الموسيقى ؛ لأنها جميعا مؤثرات صوتية « تشم ولا تفرك » إن صح التعبير . وذلك كحكاية الصوت للمعنى ، والإيقاع والتنغيم ، والصورة الأدبية التى تتألف من مواقف متخيلة . . . إلخ . وإذا كان التأثير بهذه الأمور « يلحظ ولا يلفظ » فإن علم الأسلوب الحديث يجعل هذه المؤثرات جميعا تحت عنوان واحد هو « المؤشرات الأسلوبية » ويراها انحرافا ، إن لم يكن عن قياس لغوى فهو انحراف عن توقعات السامع . ولست أرى تفسير علم الأسلوب الحديث أسعد حالا مما جاء من تعبير السلف عن هذه المؤثرات بعبارات مجازية لا يستعان بها على إدراك ماهية هذه الأشياء ؛ إذ يقولون فى الأسلوب إنه جيد السبك ، لطيف العبارة ، حسن الديباجة ، له ماء ورونق .

١٠ - الإيقاع

ليس « الإيقاع » مصطلحا من مصطلحات البلاغة ، ولكنه حقيقة أسلوبية صوتية من النوع الذى أشرنا إليه منذ قليل بالماء والرونق ؛ أى أن البلاغيين أحسوا به ولم يعبروا عنه . فلقد عرف السلف وزن الشعر وفصلوا القول فيه بما لا مزيد عليه من بيان ، وخرجوا من دراستهم له بنظرية عروضية متكاملة (شكرا للخليل بن أحمد) . غير أنهم عندما أحسوا وجود الإيقاع خارج وزن الشعر لم يمنحوه نظرة فاحصة كالتى منحوها عروض الشعر ، بل ذهبوا يصفونه بعبارات هى بذاتها تحتاج إلى الشرح والإيضاح . والإيقاع فى الكلام العادى « توازن » وليس « وزنا » ، ومدخل الكلام فى ظاهرة الإيقاع هو « النبر » .

والنبر هو الوضوح السمعى لأحد مقاطع الكلمة بالنسبة لما يحيط به من مقاطعها الأخرى . فإذا تأملنا كلمة مثل « أنصفونا » نجد المقاطع فى هذه الكلمة على النحو التالى :

أنْ + صَ + فو + نا

وندرك أن أوضح هذه المقاطع فى السمع هو (فو) . وإذا تأملنا كلمة « شعراء » وجدنا مقاطعها

شُ + عَ + راءْ

وأوضحها فى السمع (راء) . وإذا أخذنا لفظ « كتب » وجدنا مقاطعه

كُ + تُبْ

وأوضح المقطعين (كُ) . هذا وللنبر طائفة من القواعد قليلة العدد ، تضبط وقوعه فى الكلمة العربية المفردة . ولما كان الإيقاع لا يظهر مع الإفراد ، كان نبر الكلمة المفردة غير صالح لأن تبنى عليه ملاحظة الإيقاع . ولكن المفردات إذا انتظمن فى سياق النص تغيرت أحوالها التى كانت لها عند الإفراد ، وذلك لأسباب تشتمل عليها بيئتها الجديدة فى النص . فقد تلصق بالكلمة ضمائر متصلة أو حروف زيادة أو حروف المعانى كحروف الجر والعطف . . . إلخ ، وقد تكون إحدى اللواصق على حرف واحد أو حرفين فتتصل بالكلمة فى الكتابة ، وينظر إلى المجموع كما لو كان كلمة واحدة ، كما رأينا الهمزة وواو الجماعة وضمير المتكلمين فى كلمة « أنصفونا » السابقة . وهكذا تضاف إلى بنية الكلمة عناصر جديدة فيتغير تركيبها المقطعى ، فيتحول النبر عن موقعه الذى كان قبل الإلصاق . فقد نقول « رأينا » فيقع النبر على (أ) ، فإذا أضفت إلى ذلك ضمير الغائبين قلت « رأيناهم » تحول النبر إلى (نا) ، فإذا وضعت ضمير الاثنين فى مكان ضمير الغائبين قلت « رأيناهما » فيتحول النبر إلى (هُـ) .

غير أن كلمة « رأيناهما » طالت حتى بلغت مقدار كلمتين مثل « أقمنا هنا » . والقاعدة أن الكلمة إذا طالت فأصبحت بوزن كلمتين احتاجت إلى نوع من التوازن ، فاحتقبت فى تكوينها نبرا ثانويا يحتسب بالرجوع القهقرى من نقطة النبر الأولى . وفى الحالة التى فى مثالنا السابق نعود من موضع النبر الأولى وهو (هـ) لننشىء نبراً ثانويا على (أ) التى كان عليها أول الأمر . وهكذا يتوازن نطق الكلمة ويصبح

رأيناهما = أقمنا هنا

مع وضع خط تحت مكان النبر فى الحالتين .

هذا التبادل بين نوعى النبر يقع على مسافات متقاربة الأطوال فى سياق النص ، فيأتى عنه نوع من التوازن لا يصل إلى مستوى الوزن العروضى ، ولكنه يشكل إيقاعا خاصا تتميز به كل لغة عما عداها من اللغات . لاحظ العبارة التالية مثلا واحتسب أطول المسافات فيها بين نبر ونبر (وتحت كل نبر خط صغير) :

مَنْ تَ أَنْ نا نِا لَ مِا تَ مَنْ نا = من تأنى نال ما تمنى .

سترى أن النبر فى هذه العبارة وقع على مقطع وترك ما يليه مباشرة ، ثم وقع على ما بعده ، وهكذا تاركا مقطعا واحدا بين كل نبرين ، فكادت العبارة بذلك تبدو ذات وزن مطرد كاطراده فى الشعر . ولكن الأمر ليس بهذه الدقة فى التوازن فى كل الأحوال ؛ إذ قد يكون بين النبرين مقطعان أو ثلاثة . تأمل ما يلى :

وَ لَ قَدْ عَ لِ مو لِ مَ نِشْ تَ را هُ ما لَ هو فِلْ آخِ رَ تِ مِنْ خَ لاقِ =

« ولقد علموا لمن اشتراه ماله فى الآخرة من خلاق » (البقرة ١٠٢) .

ذلك هو الإيقاع الذى تتفاوت الأطوال بين مواقع النبر فيه من نص إلى نص . وكلما انتظمت الأطوال بين كل نبرين أو كادت ظهرت مزية الإيقاع فى النص ، كما رأينا فى عبارة « من تأنى نال ما تمنى » ، فإذا قصرت الجمل وتقاربت أطوالها كذلك ، حظى النص بإيقاع فوق إيقاع . وقد يحدث من جراء ذلك ما يعرف باسم رشاقة الأسلوب ،

أو الشعر المنثور . ويمكن للمبدع أن يحمل الإيقاع قسطه من الدلالة الطبيعية التي خلّفها علماء السلف في المجازات ووصفوها بالماء والرونق .

١١ - التنغيم

أما التنغيم فدلالته عرفية لا طبيعية في الأصل ، ولكن الإلقاء المسرحي قد يضيف إليه بعدا آخر من الدلالة هو البعد الطبيعي . فلقد تعارف الناس على تنغيم كل نمط تركيبي على حدة ؛ فنغمة جملة الإثبات غير نغمة جملة الاستفهام بهل والهمزة ؛ ونغمة الجملة المبدوءة بهل والهمزة تختلف عن نغمة الجملة المبدوءة بالأدوات المنقولة ، إما عن الموصولية ، نحو من وما وأي ، أو عن الظرفية كمتى وأين وأيان ، أو عن الأسماء المبهمة ، مثل كيف وكم . فالجملة المبدوءة بواحدة من هذه الأدوات تنتهي كنهاية جملة الإثبات بنغمة هابطة ، أما جملة هل أو الهمزة فتنتهي بنغمة صاعدة . ويتضح ذلك عند مقارنة « هل جاء محمد ؟ » و« أين محمد ؟ » كذلك تختلف النغمة في نهاية الكلام التام عن نغمة نهاية الكلام غير التام .

وقد تحذف علامة الاستفهام فتستقل نغمة الكلام بالدلالة على المعنى ، مثل قول موسى لفرعون : « وتلك نعمة تمنها عليّ أن عبدت بني إسرائيل » (الشعراء ٢٢) ، وقول إبراهيم « قال : ومن ذريتي » (البقرة ١٢٤) ، والمعنى « أوتلك نعمة ؟ » و« قال أو من ذريتي ؟ » . وقول الكميت :

طربت وما شوقا إلى البيض أطرب
ولا لعبا مني وذو الشيب يلعب

يعني « أو ذو الشيب يلعب ؟ » وقول عمر بن أبي ربيعة :

أبرزوها مثل المهاة تهادى
بين خمس كواعب أتراب
ثم قالوا تحبها قلت بهرا
عدد النجم والحصى والتراب

يعني « أتحبها ؟ » فحذف الأداة في كل ذلك ألقى على نغمة الكلام عبء أداء المعنى . ولكن قرينة السياق تلعب دورا مهما لتعويض غياب التنغيم حين يكون النص مكتوبا . ويعد حذف الأداة في كل ذلك مؤشرا أسلوبيا ، لأن السامع يتوقع أن يتم الاستفهام بواسطة الأداة ، فإذا لم تذكر الأداة فالناس حيال حذفها فريقان : فريق يستطيع إدراك قرينة السياق فيدرك معها وجود المؤشر الأسلوبي ؛ وفريق لا يستطيع ذلك فيظن الكلام إثباتا ، وينسب إلى ذي الشيب أنه قد يلعب أحيانا ، وذلك عكس مراد الشاعر الذي يوضحه أنه ينفي عن نفسه طرب الشوق إلى البيض ، كما ينفي عن نفسه اللعب .

لم تكن ظاهرة النبر ولا ظاهرة التنغيم موضع دراسة في أي من الثقافات القديمة ولا عند العرب . ومن ثم لم نظفر في التراث بكلام علمي واضح في شأنها ، فيما عدا ما أشرنا إليه من المجازات الغامضة التي تدور حول الإيقاع في أغلب الظن . هذا على الرغم مما لهم من نظرات صائبة في دراسة أماكن الوقف والابتداء في تلاوة القرآن الكريم ، وفي ربط ذلك بتمام المعنى أو عدم تمامه . ولقد نعلم أن تمام المعنى وعدمه من ركائز دراسة التنغيم ؛ لأن نغمة الكلام التام المعنى تنتهي في الإثبات بنغمة هابطة ، ونغمة الاستفهام بهل والهمزة تنتهي صاعدة . أما الكلام غير التام ، كالوقوف على الشرط قبل الدخول في الجواب فنغمته تنتهي مسطحة .

١٢ - الصورة

استكمالا لخطتنا في الإشارة إلى معان طبيعية أحاطت بها معرفة البلاغيين ، ولم يدركها الوصف في تراثهم ، فلم تضمن في أي فرع من فروع البلاغة الثلاثة مع احتسابها جزءا من موضوعه - نقول إن الصورة قد تكون لغوية تأتي نتيجة لما أشرنا إليه من علاقة فنية تخييلية تحل محل علاقة عرفية ، كما أن هذه الصورة قد تكون مركبة من عناصر لا صلة لها بطرفي التشبيه ، وإنما هي موقف خيالي وظيفته لا تختلف كثيرا عن وظيفة التمثيل الصامت . وأقول الصامت لأن اللغة تقوم في هذا الموقف مقام آلة التصوير من الأحداث ، فهي تدور حول الصورة لاستكمال تكوينها حتى لو أسندت بعض الأقوال إلى بعض مكونات الصورة . والصورة هنا كالقصة ، يغلب أن يستعمل فيها الأسلوب الخبري ، إلا أن يكون المتكلم نفسه أحد عناصرها ، فعند ئذ يتسع المجال للأساليب الإنشائية والإفصاحية ، من طلب إلى تعجب إلى نداء إلى ندبة إلى غير ذلك . حتى إذا اكتملت الصورة كان لها من الأثر في النفس مالا يأتي عن مجرد كلماتها ، ولا عن أسلوبها ، وإنما يأتي الأثر من طريقة تكوينها إذ تشير دلالة معينة . إنك لتمشي في طريقك فتصادف سائلا يطلب عطاءك بالتصدي لك ، مخاطبا إياك بصوت ثاقب ولسان ذرب ، فتكون استجابتك لطلبه إنكاراً فيما بينك وبين نفسك أن يلجأ هذا القادر على العمل إلى التكسب بالسؤال ، ثم لا تعطيه شيئا بسبب اعتراضك على حاله . أما إذا صادفت طفلا أعمى مقعدا يجلس على طريقك مادًّا يده في صمت فلا يسأل الناس إلحافا فإن الطفولة والعاهة والصمت واليد الممدودة ستفعل في نفسك فعل السحر ، وعندئذ تخرج ما تجود به نفسك لهذا الطفل ، وأنت تتمنى أن لو كنت قادرا على منحه أكثر مما منحت . تلك صورة حسية ؛ أما في الشعر فإن الشاعر يستطيع أن يجمع بالكلمات بين عناصرها أو عناصر مثلها ، مما يأتي عن خياله ، فيصل بالسامع إلى أثر مشابه لما مر بنا منذ قليل . من ذلك قول الشريف الرضي :

قال لي صاحبي وكنا التقينا
نتشاكى حر القلوب الظماء
كنت خبرتني بأنك في الوجـ ...
ـد عقيدي وأن داءك دائي
ما ترى النفر قد تحمل للظعـ ...
ـن فماذا انتظارنا للبكاء
لم يقلها حتى انثنيت لما بي
أتلقى دمعي بفضل ردائي

ومناط الصورة البيت الأخير . ويقول البحتري في صلح تمّ بين بطنين من قبيلة واحدة وقع بينهما قتال :

شواجر أرماح تقطع دونها
شواجر أرحام ملوم قطوعها
إذا احتربت يوما ففاضت دماؤها
تذكرت القربى ففاضت دموعها

ومناط الصورة فى الثانى . ويقول امرؤ القيس :

خرجت بها أمشى تجر وراءنا
على أثرينا ذيل مرط مرحّل

فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى
بنا بطن خبت ذو حقاف عقنقل

هصرت بفودى رأسها فتمايلت
علىّ هضيم الكشح ريا المخلخل

ومناط الصورة فى القصة التى رواها . ولقد فطن البلاغيون لمواطن الجودة والتأثير فى هذه الصورة الأدبية ، ولكنهم دخلوا إليها من مدخل الإجراءات اللفظية ومعانى المفردات وأنماط الجمل ، وليس من قبيل المؤشرات والمؤثرات والإيماءات والإيحاءات . فعل ذلك عبد القاهر الجرجانى[26] عندما تصدى لتسفيه أحلام من لم ير مواطن الجمال فى قوله الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسّح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهارى رحالنا
ولم يعرف الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطى الأباطح

مثل هذه الصورة أوردها البلاغيون فى مباحث علم المعانى لأن عنايتهم كانت بتراكيبها ، فالتمسوا تأثيرها فى العبارة ولم يلتمسوها فى هيئة الصورة . وهناك نوع آخر من الصور ، كالمجاز العقلى الذى قوامه الإسناد ، نسبه البلاغيون بسبب ما فيه من إسناد إلى علم المعانى ، وبسبب ما فيه من علاقة مخترعة ، ومن حاجة إلى القرينة — نسبوه إلى علم البيان . وإنما عددنا المجاز العقلى من هذا القبيل من الصور لأنه مجاز إسناد لا إفراد . ولولا الإسناد لكان مجازا لغويا لا عقليا . ولما كان الإسناد يتطلب مسندا إليه ومسندا ، ونسبة أحدهما إلى الآخر ، تعددت مكوناته فأصبح صورة متعددة العناصر . ففى قول المتنبى :

يمشى به العكاز فى الدير تائبا
وقد كان يأبى مشى أشقر أجردا

نجد عناصر الصورة هى ملك الروم والعكاز والمشى والدير والتوبة التى تدل على ضعف بعد قوة . وهذا يختلف عن المجاز فى « رأيت الأسد يضحك » ؛ فليس فى الصورة إلا الأسد فقط ، أما الضحك فهو قرينة وليس عنصرا من الصورة . ولما كان الإيقاع والتنغيم والتصوير مسرحا محتملا للاختيار والانحراف ، كان على البلاغة أن تتأمل تأثير هذه الأمور حين تتحول إلى مؤشرات أسلوبية . ولكن البلاغة (عربية وغير عربية) لم تصادف دراسة علمية حاضرة لهذه الحقول ؛ ومن ثم قصرت ملاحظاتها التى تدور حولها على طائفة من العبارات المجازية وفرقت هذه الملاحظات على مواقع متفرقة فى فروع الدراسة البلاغية .

الهوامش

(١) انظر أيضا : اللغة بين المعيارية والوصفية لصاحب البحث ، ص ١٦١ .
(٢) انظر الفرق بين الصناعة والمعرفة فى كتاب الأصول لصاحب البحث .
(٣) كان هذا للكتابة قبل المخترعات الحديثة من الإذاعة إلى التليفزيون إلى شرائط التسجيل الصوتى .
(٤) كتاب الحروف للفارابى ص ١٤٨ . دار المشرق ببيروت ، ١٩٦٩ . وعبارة « بعض كنانة » أضافها السيوطى فى المزهر . ولم ترد فى كتاب الحروف .
(٥) كتاب الطراز . منشورات مؤسسة النصر بطهران . وقد طبع بمطبعة المقتطف بمصر عام ١٩١٤ .
(٦) الإيضاح فى علوم البلاغة للتبريزى . شرح وتعليق وتنقيح الدكتور عبد المنعم خفاجى ، دار الكتاب اللبنانى ، بدون تاريخ .
(٧) ص ١٣٤ .
(٨) ص ٧٤ وما بعدها .
(٩) ص ١٠ .
(١٠) ص ١١ .
(١١) ص ١٢ ، و١٣ .
(١٢) ص ١٣٤ .

(١٣) دلائل الإعجاز .
(١٤) للخطيب القزويني . شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي . دار الكتاب اللبناني ، بلاتاريخ .
(١٥) انظر اللغة العربية معناها ومبناها ، (النظام النحوى) ، لصاحب البحث .
(١٦) انظر : التمهيد فى اكتساب اللغة العربية لغير الناطقين بها ، لصاحب البحث .
(١٧) دلائل الإعجاز .
(١٨) ص ٨٠ .
(١٩) ص ٨١ .
(٢٠) ص ١٢٦ ، ١٢٧ .
(٢١) ص ١٠ .
(٢٢) ص ٣٢٦
(٢٣) انظر اللغة العربية معناها ومبناها لصاحب البحث (النظام الصرفى) .
Lexicon of Literary Terms, Robert Anderson and Ronald Eckard Monark Press, New York, 1977
(٢٥) انظر : الأصول ص ٣٨٠ لصاحب البحث ، (طبعة الدار البيضاء) .
(٢٦) دلائل الإعجاز .

قراءة فى "معنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجانى

عز الدين إسماعيل

- ١

مشكلة المعنى على إطلاقه تمثل واحدة من المشكلات الجوهرية المطروحة على الفكر البشرى إن لم تكن أكثر هذه المشكلات جوهرية . فالإنسان منذ الزمن السحيق يبحث بمختلف الطرق عن معنى وجوده ، وقبل ذلك كان مهموماً بالبحث عن معنى الوجود من حوله ؛ عن معنى الظواهر الكونية المحيطة به من كل جانب ، وعن معنى الظواهر الوجودية التى تتعلق به وبالكائنات الحية ، من ميلاد وحياة وموت . ولا غرو أن تقع مشكلة المعنى من الفلسفة بعد ذلك فى صميمها ، ولكنها جاوزت ميدان الفلسفة إلى الميادين المعرفية الأخرى . فالعلوم الإنسانية والعلوم البحت على اختلافها تستبطن مشكلة المعنى على نحو أو آخر . إنها فى سعيها من أجل الكشف عن معنى الأشياء التى تقع فى مجال بحثها تحاول فى الوقت نفسه تأسيس معناها الخاص .

ولعل الظاهرة الكلامية فى تعلقها بالعقل البشرى من جهة ، وبالعالم المحسوس وغير المحسوس من جهة أخرى ، أن تكون أكثر الظواهر إثارة لمشكلة المعنى . فالكلام مرتبط بالمعنى منذ اللحظة الأولى ، بل لعله لم ينشأ أصلاً إلا عندما أراد الإنسان أن يتبادل المعنى مع الآخرين من بنى جنسه . وإذا كان الكلام ظاهرة اجتماعية فى المقام الأول فإن المعنى هو المضمون الحقيقى لهذه الظاهرة . ومن هنا لا يمكننا أن نتصور المعنى ، بله البحث فى مفهوم المعنى ، فى غير المجتمع البشرى .

والظاهرة الكلامية نفسها موضوع لحقول معرفية مختلفة ، كالحقول اللسانية (علوم النحو والصرف والتراكيب والدلالات) ، والحقول البلاغية (البيانية والأسلوبية والأدبية) ــ إذا صرفنا النظر عن الحقول الفلسفية (وبخاصة المنطقية) والنفسية والاجتماعية . وفى هذه الحقول جميعاً تحتل مشكلة المعنى مكاناً بارزاً ، بل يوشك أن يكون مدار البحث فيها جميعاً متعلقاً بها ، على اختلاف المداخل والمناهج فيها .

والحق أن بحث مشكلة المعنى فى هذه الحقول جميعا ، منذ بدأ الإنسان يعى هذه المشكلة ويعمل التفكير فيها ، يوشك أن يكون تلخيصاً ــ لابد أن يكون مخلاً على كل حال ــ للفكر البشرى بأسره ، تنظيراً وإبداعاً .

إن تاريخية هذه المشكلة لا تنفصل عن المشكلة فى حد ذاتها بحال من الأحوال ؛ فقد كانت دائماً ، ومازالت ، محكا لكفاءة العقل البشرى على مواجهة ذاته ، كما أننا لا نستطيع أن نقول إن كل تفكير لاحق فى هذه المشكلة قد نسخ التفكير السابق وعفى عليه . وما نسميه بالقطيعة الإبستمولوجية لا أراه ــ من هذه الزاوية ــ فى صالح التاريخ ، ولا فى صالح المعرفة البشرية ؛ فما يزال كثير من الفكر

اللاحق يؤسس كشوفه الموسعة على مقولات سابقة ، لم يتح لها فى أوانها أن تنمو نمواً طبيعياً ، لا على أيدى أصحابها ، أو على أيدى من أعقبوهم ؛ بل إن كثيراً من الأفكار الموسعة والتطبيقات العملية إن هى — فى كثير من الأحيان — إلا شروح أو تفسيرات لأفكار سابقة . والأمثلة على هذا أكثر من أن تحصى ؛ ويكفى أن أشير هنا إلى الظاهرة « السوسيرية »[1] المعروفة لنا جميعاً . وكل هذا يدعونا لا إلى إعادة قراءة النصوص القديمة والكشف عن الجوانب المضيئة فيها فحسب ، بل إلى الكشف — كذلك — عما فيها من فجوات والعمل على تنميتها وتطويرها .

٢ —

لعلنى بهذا كله أؤسس لشرعية العودة إلى واحد من أبرز البيانيين العرب القدامى ، ألا وهو عبد القاهر الجرجانى لا لأراجع مشروعه البيانى جملة وتفصيلاً ، فهذا ما يضيق عنه المقام ، ولكن لأقف معه عند المشكلة الجوهرية المحيرة ، مشكلة المعنى ، وعلى وجه التحديد عند ما سماه « معنى المعنى » ، منفرداً بهذا المصطلح دون سائر البيانيين العرب ، الذين سبقوه أو لحقوا به .

وللوهلة الأولى سوف يخيل لمن لم يقرأ عبد القاهر أن مصطلح « معنى المعنى » يقصد به « تعريف » المعنى أو « مفهوم » المعنى ، على غرار ما صنع رتشاردز وأوجدن فى كتابهما المسمى « معنى المعنى »[2] ، ولكن الأمر مختلف ؛ فالمعنى عنده منسوب إلى المعنى ، على نحو ما سنرى فى نصه الذى سيكون موضع قراءتنا ومراجعتنا .

ومع ما قد يبدو هنا من أننا سنحصر أنفسنا فى نطاق هذا المصطلح ، الذى يبدو كما لو كان جزئية من مشروع عبد القاهر البيانى فى مجمله ، فإن مفهوم « معنى المعنى » عنده — على الرغم من ضيق نطاقه — يوشك أن يكون عصب مشروعه هذا ، ومدار تفكيره البيانى كله . وفى هذا الصدد أشار حمادى صمود إلى مزية نظرية عبد القاهر فى « معنى المعنى » فى أنها « بالإضافة إلى كونها قانوناً كلياً يفسر دلالة المجاز ، تساعد على فهم جانب مهم من المقاييس البلاغية السابقة وتخريجها على وجه صحيح معقول ؛ ففى ضوء هذا القانون نفهم الإيجاز والإيحاء ؛ فقولهم فى البلاغة إنها كثرة المعنى مع قلة اللفظ لا معنى له إن لم نقر بتولد المعنى عن المعنى ؛ لأنه لا سبيل أن ندخل تغييراً فى المواضعة بتكثير معنى اللفظ أو تقليله . غير أنه يتوصل بدلالة المعنى على المعنى إلى فوائد لو أنه أراد الدلالة عليها باللفظ لاحتاج إلى لفظ كثير »[3] . وتستند هذه الإشارة إلى كلام عبد القاهر نفسه فى تفسيره لبلاغة الإيجاز فى ضوء نظريته فى « معنى المعنى » . وما أريد أن أزعمه الآن هو أن نظرية عبد القاهر هذه لا تقف أساساً لتفسيره لبلاغة الإيجاز فحسب ، بل هى متغلغلة فى ثنايا تفكيره البيانى كله ، حتى ليصح تفسير مشروعه البيانى كله فى ضوء هذه النظرية . ومع ذلك فليس هدف هذه الدراسة القيام بهذه المهمة ، وإنما يعنينا فى المقام الأول هنا تحليل هذه النظرية فى حدود الطرح النظرى لها ، الذى قدمه عبد القاهر نفسه . والهدف من هذا هو الوقوف على مدى ما فى هذه النظرية من تماسك ، وما إذا كانت تعانى شيئاً من الخلل أو التخلخل الذى ربما حال فى الماضى دون مجاوزتها نطاق كونها « قانوناً كلياً يفسر دلالة المجاز » — على حد ما ذهب إليه حمادى صمود — إلى أن تكون مؤسسة لنظرية شاملة فى أدبية الأسلوب ، أو أدبية الأدب .

وبدهى أن كل النصوص القديمة قابلة لقراءتها مرة أخرى ومراجعتها ،حتى وإن انتهت منها هذه القراءة وهذه المراجعة إلى نتائج سلبية . لكن النص الأصولى أو التأسيسى من هذه النصوص ، كالنص الذى شرح فيه عبد القاهر نظريته فى « معنى المعنى » ، يصبح ذا أهمية خاصة ؛ وذلك لأنه من تلك النصوص القابلة للتفجير ، التى تستثير الكفاءات العقلية والمنهجية فى التعامل معها . ومع أن هناك جهوداً سابقة مشكورة قد وقفت على نظرية « معنى المعنى » عند عبد القاهر ، ما تزال هذه النظرية قابلة لمزيد من المراجعة والتأمل . وهذه الدراسة ليست إلا محاولة أولى لتفجير نظرية « معنى المعنى » مرة أخرى ، لن تحول — بطبيعة الحال — دون قيام دراسات تالية لها فى الاتجاه نفسه .

٣ —

والآن ، ماذا يقول النص الأم عند عبد القاهر فى نظرية « معنى المعنى » ؟ إنه يقول :

« الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن « زيد » مثلاً بالخروج على الحقيقة ، فقلت : « خرج زيد » ، وبالانطلاق عن « عمرو » فقلت : « عمرو منطلق » ، وعلى هذا القياس ؛ وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على « الكناية » و « الاستعارة » و « التمثيل » . . . أو لا ترى أنك إذا قلت : « هو كثير رماد القدر » أو قلت : « طويل النجاد » ، أو قلت فى المرأة : « نؤوم الضحى » ، فإنك فى جميع ذلك لا تفيد غرضك الذى تعنى من مجرد اللفظ ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذى يوجبه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى ، على سبيل الاستدلال ، معنى ثانياً هو غرضك ، كمعرفتك من « كثير رماد القدر » أنه مضياف ، ومن « طويل النجاد » أنه طويل القامة ، ومن « نؤوم الضحى » فى المرأة أنها مترفة مخدومة ، لها من يكفيها أمرها »[4] .

وفى هذا الحيز المحدود للنص يبدو الأمر للوهلة الأولى كما لو كان المؤلف يطرح خاطرة طريفة وعابرة ، تعكس ذكاءه أو قدرته على تأمل الأشياء الجزئية. ويدل على هذا أن الغالبية العظمى من قراء عبد القاهر لم يستوقفهم هذا النص ، أو لم يستوقفهم بالقدر اللازم ، وصرفوا جهودهم إلى ما عرف بنظرية النظم عنده ، على الرغم من أنه ليس أولاً فيها ، كما هو شأنه فى نظرية معنى المعنى . والواقع أن ما يطرحه الجرجانى فى هذا النص المحدود — إذا نحن تأملناه — يجاوز نطاق الخاطرة الطريفة كثيراً ، وينطوى على مجموعة من العناصر التأسيسية المترابطة فى بناء فكرى متكامل .

كيف كان ذلك ؟

لنشرع الآن فى تسجيل ملاحظاتنا الأولية على هذا النص :

١ — يحدد الجرجانى مادة موضوعه منذ اللحظة الأولى بأنها « الكلام » ؛ وهذا معناه أن الظاهرة موضوع الدراسة هنا ظاهرة كلامية وليست لغوية ؛ أى ظاهرة من ظواهر الاستخدام اللغوى الموظف لأغراض حيوية لا تتحقق إلا من خلال ذلك

الاستخدام . وهى من أجل هذا ظاهرة متعددة الأبعاد بالضرورة ، سواء فيما يتعلق بمصدر الفعل فيها أو بفاعليتها .

٢ — أن الكلام موضوع النظر هنا هو الكلام الذى يحمل معنى لا ينفك منه . وكل كلام لابد أن ينطوى على معنى ، لكن الكلام المقصود هنا هو الكلام البشرى . فإذا كان الكلام فى كل أشكاله ينطوى على معنى فإن الكلام البشرى وحده هو الذى سيرقى إلى مستوى الظاهرة التى ستكون موضع التأمل والفحص هنا ؛ ظاهرة توظيف المعنى من أجل توليد معنى ثان — أو آخر — منه . وهذا المعنى الآخر لن يرجع الأمر فيه إلى المتكلم وحده ، أى لن يكون مفهوماً إلا لصاحبه فحسب ، بل المعول فى تحققه وإدراكه على مستقبل الكلام نفسه . وهذا واضح من توجيه الجرجانى الخطاب منذ اللحظة الأولى إلى متلقى الكلام نفسه ، الذى يناط به دائماً فهم معنى الكلام ، ناهيك عن معنى معناه .

٣ — أن الألفاظ بوصفها وحدات التركيب الكلامى تحمل دلالات توقيفية أو عرفية هى ما يسميها الجرجانى المعانى الأوائل . وثبوت العلاقة التوقيفية بين اللفظ ومعناه هو ما يلغى المسافة بين نطق الكلام ومتلقيه على مستوى الصوت والدلالة معاً وفى آن واحد ؛ فجملة مثل « خرج زيد » تفضى فى لحظة سماعها إلى فهم المتلقى لمعناها مباشرة فى اللحظة ذاتها ، دون حاجه إلى روية أو تدبر ، بل « بدلالة اللفظ وحده » . وهذا التحديد ينطوى على تفرقة بين دلالات الألفاظ بالغة الأهمية ؛ فمع أن هذه الدلالات التوقيفية هى دلالات اجتماعية (اصطلح المجتمع عليها ذات يوم والتزمها على الدوام) فإنها تختلف عن الدلالات المعانى الثوانى التى هى فى جوهرها — وكما سيتضح — دلالات حضارية . وسوف يكون نسيان هذه التفرقة أو السهو عنها خطراً على ما لمعنى المعنى من خصوصية .

٤ — أن الكلام فى هذه الحالة يستخدم الألفاظ بما هى أداة توصيل « شفافة » لمعلومة مقصودة لذاتها من جهة ، وصادقة على مستوى الواقع العملى من جهة أخرى (الإخبار — أو الإعلام — عن خروج زيد « على الحقيقة ») . وعبارة « على الحقيقة » ، التى يستخدمها الجرجانى فى حديثه عن هذا الضرب من الكلام ، تثير فى النفس على الفور — ومن خلال قسمة الجرجانى نفسه الكلام منذ مستهل حديثه إلى ضربين — تثير السؤال عن معنى « الحقيقة » التى ينسبها إلى ذلك الضرب الأول من الكلام ، كما توحى — من خلال مبدأ المغايرة — أن الضرب الثانى من الكلام ، حيث يكون المقصود بالكلام هو معنى المعنى ، لا يتعلق بالحقيقة . عندئذ سيطرح السؤال نفسه : بم إذن يتعلق ؟ وهل ما تزال التفرقة التقليدية بين الحقيقة والمجاز تفرض نفسها هنا على عقل الجرجانى ؟ وهل تصدق هذه التفرقة حقاً مع آلية معنى المعنى التى تنبه إليها الجرجانى .

٥ — أن المتكلم قد يستخدم اللغة (المفردات والتراكيب) بمستواها التوقيفى أو العرفى دون أن يقصد إلى توصيل المعانى المباشرة ، المقررة والمستقرة لها ، بل لكى يستخدم هذه المعانى أنفسها فى توليد معنى جديد . ويخطىء المتلقى الفهم إذا هو توقف عند تلك المعانى المباشرة ؛ فهو مطالب عندئذ بأن يدرك المعنى الجديد المتولد عن تلك المعانى ، لأنه هو المطلوب . فكما أن للألفاظ دلالة ، فإن هذه الدلالة نفسها قد تفضى — فى نوع آخر من الكلام — إلى دلالة ثانية ، هى بالنسبة إلى المتكلم الدلالة المقصود إليها .

٦ — أن المخاطب بالكلام ، الذى قُصد منه معناه الثانى فلا يدرك هذا المعنى إدراكاً مباشراً ومصاحباً لإدراكه نص الخطاب ، بل يحتاج الأمر منه إلى استخدام ملكة « الاستدلال » ، حتى يتوصل من المعطيات الكلامية المباشرة إلى دلالاتها غير المباشرة . وفى هذا يقول الجرجانى فى نص تكميلى : « وجملة الأمر أنه إنما يتصور أن يكون (يعنى المخاطب) لمعنى أسرع فهما منه لمعنى آخر ، إذا كان ذلك مما يدرك بالفكر ، وإذا كان مما يتجدد له العلم به عند سمعه للكلام ، وذلك محال فى دلالات الألفاظ اللغوية ، لأن طريق معرفتها التوقيف والتقدم بالتعريف »(٥) . وهذا معناه أن هناك مسافة للتأمل بين صدور الخطاب عن المتكلم وفهم المتلقى لمقصده ، قد تطول وقد تقصر . ولكن السؤال الذى قد يطرح نفسه هنا هو : هل يمكن كذلك أن يمتنع على المخاطب إدراك ذلك المعنى الثانى الذى قصد إليه المتكلم ؟ وإذا كان ذلك ممكناً فمتى ؟ وكيف ؟

٧ — أن ذلك الاستدلال إنما يؤسس على مرجعية مشتركة بين المتكلم والمخاطب ، وليس استدلالا حرا ؛ فإذا لم يعرف المخاطب من قول القائل « فلان كثير رماد القدر » أنه مضياف ، أو يعرف من قوله عن امرأة إنها « نؤوم الضحى » أنها تعيش عيشة مترفة . . . إلخ ، لم يتيسر له الاستدلال على تلك المعانى الثوانى ، وانتهى به الأمر عندئذ إلى الوقوف على المعانى الأوائل ، التى لا تتعلق بمطلب المتكلم . والمفروض عندئذ أن تختلف هذه المرجعية عن مرجعية « التوقيف » فى معانى ألفاظ اللغة .

٨ — أن الوقوف على المعانى الثوانى ، التى هى هدف المتكلم ، يقتضى التوقف عند المعانى الأوائل ، لقبولها ونفيها فى الوقت نفسه ؛ إذ لا يمكن الاستدلال على المعانى الثوانى دون التوقف عندها والاصطدام بها مرحلياً ، ثم تكون عملية اختراقها أو مجاوزتها إلى ما وراءها من معان . ومن ثم يفقد الكلام شفافيته الدلالية ، ويكتسب ضرباً من الكثافة .

٩ — فى كلا النوعين من الكلام هناك إخبار ، أو لنقل إن هناك معلومة تنتقل من المتكلم إلى المخاطب ، والكلام فى حالتيه أداة « توصيل » لهذه المعلومة . غير أنه فى النوع الأول من الكلام لا يكاد المخاطب يبذل جهداً فى تحصيل المعنى ؛ لأنه حرفى ومباشر فى جملة الإخبار ، أما فى النوع الثانى فالمخاطب مطالب ببذل نوع من الجهد العقلى فى الاستدلال على المعنى المقصود ، أو فيما نسميه فك شفرة المعنى . فى الحالة الأولى يوشك أن يكون المخاطب سلبياً إزاء الدلالة أو المعلومة التى ينقلها إليه الكلام ؛ لأنها تتعلق « بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذى تصل إليه بغير واسطة »(٦) — على حد قول الجرجانى . أما فى الحالة الثانية فيكون موقف المخاطب إيجابياً وفعالاً ؛ لأن تحصيل المعنى الثانى

المراد من المتكلم ، الذى لا يعلن عن نفسه صراحة ، لا يتيسر للمخاطب ــ إذا هو تيسر ــ إلا بجهد عقلى .

١٠ ــ يحصر الجرجانى النوع الثانى من الكلام فى الكناية والاستعارة والتمثيل ، التى هى أبرز الصيغ المجازية ؛ فهى جميعاً قائمة على أساس توظيف معنى المعنى . وقد يشى هذا الحصر بأن نظرية « معنى المعنى » إنما استهدفت لدى الجرجانى تفسيراً أصولياً لهذه الأضرب من مجازات القول ، وتأسيساً لبلاغة الخطاب (أو أدبيته) فعامة . وقد يظهر لنا فيما بعد أن هذا الحصر ضار بالنظرية والتفسير معاً .

هذه الملاحظات ترصد على وجه الإجمال ما يبوح به نص الجرجانى وما ينطوى عليه تلميحاً . ولاشك فى أن لدى الجرجانى نصوصاً أخرى تكميلية وتوضيحية ، ألممنا ببعضها فى خلال هذا العرض ، وسنقف عند بعضها فى الفقرات التالية .

٤ ــ

فى محاولة من الجرجانى لتطوير نظريته ، أو لإدراجها ضمن السياق المضمونى لقضية اللفظ والمعنى ، التى كانت الشغل الشاغل للنقاد والبيانيين العرب ، والتى شغل بها ــ من أجل ذلك ــ الجرجانى نفسه ، واتخذ لنفسه منها موقفاً مغايراً لمن سبقوه ، نراه يأخذ بأن الألفاظ بمثابة الكساء الذى يبرز المعنى ، ثم يذهب إلى أن هذا المعنى الأول يصبح هو نفسه الكساء الذى يبرز المعنى الثانى .

يقول : « فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعانى وحلية عليها ، أو يجعلون المعانى كالجوارى والألفاظ كالمعارض لها ، وكالوشى المحبَّر واللباس الفاخر والكسوة الرائقة ، إلى أشباه ذلك مما يفخمون به أمر اللفظ ، ويجعلون المعنى ينبل به ويشرف ، فاعلم أنهم يصفون كلاماً قد أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق معنى المعنى ، فكنى وعرّض ، ومثل واستعار ، ثم أحسن فى ذلك كله وأصاب . . . وأن المعرض وما فى معناه ليس هو اللفظ المنطوق به ، ولكن معنى اللفظ الذى دللت به على المعنى الثانى[٧] . . . فالمعانى الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هى المعارض والوشى والحلى وأشباه ذلك ، والمعانى الثوانى التى يومأ إليها بتلك المعانى هى التى تكتسى تلك المعارض ، وتزين بذلك الوشى والحلى »[٨] .

لكن هذه الإضافة ، بما تشتمل عليه من جدل ، لم تضف إلى النظرية الأساسية شيئاً ذا بال ، سوى تأكيد الجرجانى ــ الذى لا يفتأ يردده ــ لأولية المعانى على الألفاظ ، وأن ما درج البيانيون منذ الجاحظ على تقدير أنه مزية للألفاظ ليس سوى مزية للمعانى . ومع ذلك فقد استدرج الجرجانى بهذا الجدل إلى فكرة الزينة[٩] (المعارض والوشى والحلى) ، التى حاصرت التفكير البيانى وحصرته فى إطار مفهومى ضيق . والحقيقة أنه لا موقع للزينة فى عملية معنى المعنى ؛ إذ الأمر فيها يتعلق أولاً وأخيراً بأن مدلولات الألفاظ Signifieds قد تحولت إلى دوال Signifiers على مدلولات أخرى .

ومع أن الجرجانى قد استهل نظريته بتعريف الكلام ، على نحو يوحى بأن النظرية تصدق على مستوى الخطاب بإطلاقه ، فإنه بوقوعه فى فكرة الزينة ــ على الرغم من نقله الزينة من اللفظ إلى المعنى ــ قد عاد فحصر نفسه فى إطار الخطاب البيانى ، الذى تعد الكناية والاستعارة والتمثيل أركانه الأساسية . وسوف يتضح لنا أن العلاقة بين الدوال والمدلولات ، على المستويين الأول والثانى ، أوسع نطاقاً من هذه الدائرة المحدودة ، فضلاً عن أنها ــ أى تلك العلاقة ــ ليست صنفاً واحداً ، أو ليست دائماً موجهة فى اتجاه واحد .

٥ ــ

وقد وقف حمادى صمود على نص الجرجانى السابق (« والكلام على ضربين . . . إلخ ») ثم تساءل : فما الجديد فى هذا النص ؟ وقد اقتضاه طرح السؤال على هذا النحو مضاهاة ما انتهى إليه الجرجانى بما سبقه ، بما يكشف عن النقلة التى أحدثها الجرجانى فى تاريخ الفكر البيانى العربى . ومن هنا فإنه يبدأ ــ إجابة عن ذلك السؤال ــ فيسجل حرص البلاغيين السابقين على الجرجانى فى بحثهم للمجاز « على تأكيد الشبه المعنوى بين المنقول منه والمنقول إليه ، أكثر من حرصهم على تأكيد التغيير ، مما ولد ذلك السعى إلى ذكر التغيير الحقيقى وترجمة المجازات ، فاختلطت العلاقة اللغوية الموضوعية القائمة فى المجاز بالعلاقة « الما وراء لغوية Métalinguistique النابعة عن قراءتهم للوجه »[١٠] . ثم يقرر أن « تمسكهم بفكرة النقل جعلهم ينظرون إلى الكلمة من زاوية استبدالية Paradigmatique ؛ أى من زاوية إمكانات التعارض القائمة بين وحدات المعجم ، ولم يهتموا كثيراً بعلاقاتها السياقية Syntagmatique ، وأهمية تلك العلاقة فى تحديد الصورة »[١١] .

هكذا يصور صمود الموقف قبل الجرجانى وما اشتمل عليه من قصور فى التصور وفى الإجراء معاً ، لكى ينتقل إلى الجرجانى فيقرر أن « أول مظهر من مظاهر انفصال الجرجانى عن هذه الطريقة فى النظر ربطه المجاز بمعنى اللفظ لا باللفظ ، ورفضه فكرة النقل مقياساً للتفسير »[١٢] .

ومع التسليم بالأهمية التاريخية لتحديد موقع نظرية الجرجانى من الفكر البيانى فإن نص الجرجانى نفسه فى نظرية معنى المعنى ما يزال مفتوحاً للنظر وإعادة النظر . وإذا كانت الملاحظات الأولية التى سقناها عن هذا النص تؤدى دور الوصف الشامل لعناصر التفكير المتعلقة بهذه النظرية فإن إجالة الفكر فيها يمكن أن تقفنا على مدى تماسكها ، وعلى الفجوات التى تتخللها ، على السواء .

ومن خلال إلمامنا بالعناصر الفكرية المتعلقة بنظرية معنى المعنى ، على النحو الذى استخرجناها به من نص الجرجانى ، يتضح ــ فى التأمل العام ــ أن معنى المعنى هو تعقد شبكة من العلاقات المتبادلة بين عدد من العناصر اللغوية وغير اللغوية ، وأن تحققه ــ من ثم ــ فضلاً عن إدراكه ، يقتضى تآزر الأدوار التى تؤديها هذه العناصر من أجل أن تلتقى جميعاً فى ذلك الموقع المركزى منها .

هناك أولاً المتكلم الذى يقصد بكلامه معنى ، والمخاطب الذى يستقبل هذا الكلام ليستخلص لنفسه منه هذا المعنى ؛ أو لنقل هناك الممارس لفعل التكلم من أجل أن يبث رسالة ، وهناك المخاطب الممارس لفعل الفهم .

وهنا ثانياً معنيان للكلام ، أحدهما تحمله الصيغة الكلامية المباشرة ، وثانيهما يتعلق بهذه الصيغة من جهة ، ويقع خارجها من جهة أخرى .

وهناك ثالثا واقع خارجى يتعلق به معنى الكلام فى مستواه الأول ، وإطار اجتماعى (أو حضارى بصفة عامة) يتعلق به معناه فى مستواه الثانى .

وهناك أخيراً سياق لنص الكلام ، تتجاور فيه العناصر الدالة (الدوال = الألفاظ) وسياق آخر خارج هذا النص ، هو سياق الموقف الذى ورد فيه هذا الكلام .

ولكل عنصر من هذه العناصر دور فى تقرير معنى المعنى ، حتى إن غياب واحد منها من شأنه أن يؤثر على العملية كلها ؛ فلابد أن يكون الممارس لفعل التكلم قد « قصد » من معنى كلامه معنى آخر يقع خارجه أو وراءه ، وإن ظل متصلاً به على نحو ما ؛ ولابد أن يكون المخاطب قد أدرك أن معنى الكلام الموجه إليه لم يقصد إليه فى ذاته وإنما قصد به إلى معنى آخر مفارق له ومتصل به فى الوقت نفسه . ولكى يتحقق هذا وذاك لابد أن يكون للكلام فى مستواه اللغوى المباشر معنى يمكن الوقوف عنده ثم الانطلاق منه ؛ لأن المعنى الثانى ، أو معنى المعنى ، لا يمكن أن يتولد إلا من كلام له معنى صحيح (بالقياس إلى اللغة وإلى الواقع الخارجى المادى نفسه) . كذلك فإن المتكلم والمخاطب كليهما لن يستطيعا العبور إلى المعنى الثانى ما لم تكن بينهما أرضية حضارية مشتركة ، يعتمد عليها المتكلم فى تنضيد هذا المعنى من جهة ، ويثوب إليها المخاطب فى تأويله من جهة أخرى . ويتضافر مع هذا ــ أخيراً ــ أن يكون السياق الكلامى وسياق الموقف مرشحين للعبور من المعنى المباشر إلى معنى المعنى .

وأخيراً لا يفوتنا أن نلاحظ أن هذه المجموعة المتداخلة من العناصر المفضية إلى معنى المعنى إنما تسلك النشاط اللغوى الخاص (نشاط المتكلم فى كل حالة على حدة ، ونشاط المخاطب فى هذه الحالة) فى إطار النشاط اللغوى العام بما هو انعكاس لمستويات مختلفة من وعى المجتمع بوظيفة اللغة فيه . ذلك بأن نظرية معنى المعنى ليست نظرية فى الإنشاء الكلامى بقدر ما هى تشخيص لظاهرة فى الاستخدام اللغوى ، معينة لمستوى متقدم من هذا الاستخدام .

وإذا كنا الآن قادرين على تمثل الإطار المفهومى العام لهذه النظرية بأبعاده المختلفة ، وإذا كان هذا التمثل يشى بصلابة الأرضية التى تنهض عليها أركان هذه النظرية فى عمومها حتى لتبدو شديدة التماسك والإحكام ، فإن مزيداً من فحص مكوناتها الفكرية وتمحيصها كفيل بأن يكشف لنا ما يعتورها من قصور أو يتخللها من فجوات .

ــ ٦ ــ

يعرض كمال أبو ديب فى كتابه الذى أصدره بالإنجليزية عن « نظرية التصوير الشعرى عند الجرجانى »(١٣) للأساس النظرى لمفهوم معنى المعنى عند الجرجانى مفصلاً بعض الشىء لأقواله بما يلزم لقارىء غريب على التراث العربى ، ولكنه من خلال هذا العرض ينتهى ــ مع الجرجانى ــ إلى الجانب الإجرائى فيما يتعلق بدور المتلقى فى تأويل معنى المعنى . ذلك بأن الجرجانى قد تطلب من المتلقى ــ من أجل أن يدرك المعنى الثانى لعبارة مثل « كثير رماد القدر » ــ أن يكون محيطاً ــ إلى جانب العلاقات اللغوية ــ بالعلاقات غير اللغوية التى يتوقف فهم المعنى الثانى على معرفتها . ومرجعية هذه العلاقات ماثلة فى أوضاع البيئة العربية البدوية ، حيث تقضى الأعراف بتقديم الطعام للضيف الوافد ، وحيث يكون طهو الطعام فى قدور ، وحيث تُشب النار تحت القدور فى الحطب الذى ينتهى فيما بعد إلى رماد ، وحيث يتكاثر الرماد نتيجة لكثرة الطهو ، وحيث يكثر الطهو نتيجة لكثرة الضيوف ، وهكذا . لابد أن يكون متلقى العبارة عارفاً بكل هذا حتى يستطيع أن يدرك معنى الكرم الذى يعنيه معنى العبارة نفسها . وهذا هو العرف أو السياق الحضارى الذى لا يمكن أن تفضى العبارة إلى معناها الصحيح إلا فى اطاره .

وبدهى أنه إذا لم تشتمل خبرة متلقى هذه العبارة على الأعراف المكونة لذلك السياق الحضارى لما أمكنه أن يدرك المعنى الثانى لها على وجهه الصحيح ، بل لعله لن يدرك أى معنى ثان لها على الإطلاق .

وهذا الكلام دقيق منطقياً ، ولكنه على مستوى الممارسة يثير إشكالاً له خطره . ويتمثل هذا الإشكال فى أنه إذا كان المعنى الثانى مستقراً فى الأعراف الاجتماعية من جهة ، ومعروفاً من قبل ــ من ثم ــ للمخاطب نفسه من جهة أخرى ، لم يكن هناك مجال لإعمال الفكر فى عملية الاستدلال من المعنى الأول على المعنى الثانى ؛ إذ يوشك عندئذ أن يتساوى فهم المعنى الأول وفقاً للدلالة اللغوية الوضعية ، وفهم المعنى الثانى وفقاً للدلالة الاجتماعية العرفية . ولعل هذا هو ما أثار شكوك مصطفى ناصف فى جدوى هذا التقسيم حين قال : « إذا قلنا إن هناك نوعاً آخر من الدلالة فليس لنا أن نطمئن كثيراً . الدلالة الثانية للبدر ، بعد هذه الدلالة الأولى النحيفة (يعنى الاستدارة والاستنارة) هى الحسن . وما الحسن ؟ شىء غامض ، ولكنه فى خدمة الاستدارة والاستنارة . إنها استدارة حسنة ، ونور جميل . فالدلالة الثانية ليست شيئاً كثيراً ؛ إننا ما نزال فى أيدى العرف والمستوى الأول للشىء البسيط »(١٤) . ومن ثم يمكننا أن نقول إن العبارة التى يفضى معناها اللغوى الأول إلى معنى ثان « عرفى » لن تزيد على أن تكون من ذلك النوع من العبارات الاصطلاحية Idioms .

ويبدو أن الاستخدام المتكرر لقدر كبير من هذا النوع من العبارات ، التى قد تشتمل فى أصلها على كنايات أو استعارات أو تمثيلات أو غير ذلك ، والتى ابتذلها هذا الاستخدام ، كما هو الشأن فى عبارة « كثير رماد القدر » وما شابهها ، قد ثبت لها معناها الثانى بالتواتر ، فلم تعد بالمتلقى حاجة إلى الخبرة بمجموع الأعراف التى رشحت العبارة للدلالة على هذا المعنى الثانى . وعندئذ لاتبرز أهمية الاتكاء بالضرورة على الأعراف المكونة للسياق الحضارى فى إدراك المعنى الثانى لعبارة ما إلا عند مواجهة العبارات البكر أو الطازجة ، سواء اشتملت على كناية أو استعارة أو تمثيل أو لم تشتمل .

وهنا يبرز إشكال آخر ، يتمثل فى أننا إذا ابتعدنا عن العبارة المنطوية على كناية أو استعارة أو تمثيل مما يحمل معنى ثانياً هو جار فى العرف ومألوف فى الاستخدام ، وواجهنا عبارة من هذا النوع جديدة علينا ، لم نعرف ما إذا كان ينبغى لنا أن نأخذها بمعناها الأول أو بمعناها الثانى . ومن منظور الجرجانى سوف يتعلق الأمر هنا بما إذا كنا سنرى فيها كناية أو استعارة أو تمثيلاً ، أو كنا نفهمها بمنطوقها الحرفى .

هنا نجد الجرجانى يقول :

« إن الوشى من الثياب يكون وشياً ، كان على اللابس ، أو كان قد خلع وترك . . . دلوا بها على معان ثوان تكون وشياً وحلياً ما دامت

لباساً لتلك المعانى ، فإذا خلعت عنها ونظر إليها منزوعة منها ، لم تكن وشياً ولا حلياً . فلو قلت : « فصلان فلان [هـزلى] ، وأنت لا تكنى بذلك عن نحره أمهاتها للضيافة ، لم يكن من معنى الوشى والحلى فى شىء »(١٥) .

ومعنى هذا أن المتكلم هنا إما أن يكون قد قصد إلى معنى الكرم فكنى بتلك العبارة عن نحر فلان هذا للنوق ــ أمهات الفصلان ــ لتقديمها طعاماً للضيفان ، فحرم الفصلان بذلك من الرضاع من أمهاتها فصارت ــ هزيلة ؛ وإما أن يكون قد قصد إلى مجرد تقرير حقيقة أن تلك الفصلان هزيلة ، بغض النظر عن سبب هذا الهزال ؛ وعندئذ يسقط الوشى / الكناية ، المفضى إلى المعنى الثانى .

وهكذا يحيل الجرجانى الأمر إلى المتكلم نفسه ؛ فهو إما أن يكون قد قصد إلى الكناية ؛ وإما أن يكون قد ساق العبارة عارية منها . وهذا هو المأزق الذى وضعنا فيه الجرجانى حين ظن أنه قد حل الإشكال . فأنى للمخاطب أن يعرف ما إذا كان المتكلم قد قصد إلى الكناية أم لم يقصد إليها ؟ أنى للمخاطب أن يعرف على وجه الدقة مقصد المتكلم هنا ؟ . وما الذى يحمله على أن يرى العبارة مكنية أو عارية من الكناية ؟ وبعبارة أخرى ماذا تجدى المتلقى للكلام معرفته بتقاليد الضيافة البدوية ، التى تنطوى على معنى الكرم ، والتى تتمثل فى شكل من أشكالها فى نحر الرجل نوقه لضيفانه ، مخلفاً وراءها فصلانها تمضغ هزالها ــ ماذا تجديه إذا هو لم يكن واثقاً من نوايا المتكلم ؟ وما الذى يحمله على أن يجهد عقله فى استنباط المعنى الثانى للعبارة (الكرم) بوصفه ضرورة ملحة ، ولا يكتفى منها بالمعنى الأول المباشر ؟

لكن هذا المأزق يعود فينفرج إذا ما أخذنا فى الحسبان تضافر العناصر الفكرية المكونة لنظرية الجرجانى ، حيث يحيل بعضها إلى بعض ، ويجلو أحدها الآخر .

لقد رأينا أن الجرجانى يلح على أن إدراك المخاطب للمعنى الثانى للعبارة ليس بالأمر الميسور ، وأن المخاطب مطالب ببذل جهد عقلى فى الاستدلال على المعنى الذى قصد إليه المتكلم . ومعنى هذا أن مجرد الخبرة بمعطيات السياق الحضارى بما هى أعراف جارية فى مجتمع بعينه لا تكفى وحدها فى الاستدلال على المعنى ، خصوصاً عند مواجهة عبارات طازجة لم يبتذلها الاستخدام ، وأن عملية الاستدلال عندئذ لابد أن تأخذ فى الحسبان بُعْداً آخر هو سياق الموقف الذى قيلت فيه العبارة . وهذه العملية هى الضابطة لاختيار المعنى المقصود من بين المعانى الممكنة .

فإذا عدنا الآن إلى عبارة « كثير رماد القدر » وتساءلنا كما تساءل أبو ديب : « ما الذى يحدد التفسير الصحيح لمغزى كثرة الرماد ؟ »(١٦) ، وجدنا الإجابة فى قول الجرجانى نفسه : « أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ . ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم (هو كثير رماد القدر) ، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة ، لم تعرف ذلك من اللفظ ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت : إنه كلام قد جاء عنهم فى المدح ، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد ، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة ، ويطبخ فيها للقرى والضيافة . وذلك لأنه إذا كثر الطبخ فى القدور كثر إحراق الحطب تحتها ، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة »(١٧) .

وفى هذا النص إشارة واضحة إلى الكيفية التى تتم بها عملية استنباط معنى الكرم من تلك العبارة . فالمخاطب ــ وقد عرف أن العبارة قد قيلت فى سياق المدح ــ لا يجد لمعانى مفرداتها مجتمعة ما يأتلف وهذا السياق ؛ ومن ثم يجد نفسه مطالباً ــ لكى يحقق معنى المدح الذى يقرره السياق ــ بأن يعمل عقله فى استخراج الدلالة الثانية للدلالة المباشرة للعبارة ؛ وهناك يدرك أن ذلك الممدوح كثير القرى والضيافة . وعلى هذا النحو يصبح السياق موجهاً لعملية التفكير والاستنباط ، متضافراً فى الوقت نفسه مع الخبرة بمعطيات الأعراف الاجتماعية الخاصة ، أو السياق الحضارى . إن سياق الموقف إذن هو الذى سيقود المخاطب إلى رفض المعنى الأول المباشر للعبارة (لأنه فى سياق المدح لن تكون لكثرة رماد القدر فى حد ذاتها أى معنى) ، ثم إلى استنباط المعنى الثانى لهذا المعنى (الكرم الذى يتفق وسياق المدح) .

وسياق الموقف قد يتحدد من خلال الكلام نفسه (متن النص) ، وقد يقع خارجه(١٨) . وتحديد المخاطب لهذا السياق يتطلب منه يقظة وتنبها إذا كان الكلام دالاً عليه بنفسه ، كما يتطلب منه معرفة تاريخية إذا كان واقعاً خارج الكلام . وإذا كان المطلب الأول ممكناً فى بعض الحالات فقد يستعصى فى حالات أخرى (حين تضيق مساحة النص عن استيعاب هذا السياق) ؛ وقد يغيب المطلب الثانى (حين يتقادم العهد ــ مثلاً ــ بالنص ، دون أن تتواتر الأخبار المعينة لظروف إنشائه) . حتى إذا توافر هذان المطلبان فإن استنباط المعنى الثانى للعبارة لن ينتهى دائماً وبالضرورة إلى معنى واحد ، كما افترض الجرجانى .

وهذا الاستدراك (وإن لم يمس نظرية معنى المعنى فى جوهرها) يتجه أساساً إلى الجانب الإجرائى من تفكير الجرجانى .

وتوضيحاً لهذا أقول إن معرفتنا بسياق الموقف الذى قيلت فيه تلك العبارة (سياق المدح) لا تفرض لها أن يكون معناها الثانى بالضرورة هو الكرم ؛ فقد تعنى أن الشخص الممدوح يعيش فى أبهة نسبية من الحياة (بالقياس إلى البيئة البدوية) ؛ فهو لا يأكل القديد مثلاً أو التمر ، أو يشرب اللبن ، طعاماً له ولأهل بيته ، بل يأكل الطعام المطهو . وستعنى كثرة رماد القدر عندئذ أن هذا الممدوح وأهله لا يأكلون الطعام المطبوخ على قلة ، فى المواسم والمناسبات مثلاً ، بل هو طعامهم على الدوام . ومن ثم تتلاحق عمليات الطهو فى القدور ، حيث يحرق تحتها حطب كثير ، يتخلف عنه رماد كثير . وهذا الاستنباط الذى لم يقله الجرجانى أو غيره . مازال يعتمد ــ كما هو واضح ــ على سياق الموقف (المدح) فى إطار السياق الحضارى البدوى ؛ فهو ليس غريباً على بيئة كان الرجل فيها يُمدح لمجرد أنه يطبخ الثريد لأهله (هشام الذى هشم الثريد لأهله) لا للضيوف .

وهكذا يتضح أنه انطلاقاً من سياق الموقف (المدح) وتحقيقاً له من جهة ، واعتماداً ــ فى الوقت نفسه ــ على المعطيات الحضارية الخاصة من جهة أخرى ، أمكن استنباط معنى آخر من عبارة « كثير رماد القدر » غير المعنى المفترض ، الذى ربما كان ــ تاريخياً ــ هو الأصدق . ومع ذلك فليس هناك ــ فى تصورى ــ ما ينفى شرعية هذا المعنى الآخر المستنبط هنا . وهذا ما يجعلنى أميل إلى إضفاء صفة الاحتمالية على معنى المعنى ، بما يفتح الباب لإمكانية تعدده لدى متلقين مختلفين فى ظروف مختلفة .

٧ ـ

ويتفجر من هذا الموقف قضيتان على جانب كبير من الأهمية ، شغلتا التفكير فى حقول معرفية مختلفة على مدى الزمن ، لن يكون آخرها على كل حال علوم الاتصال Communication ، هما قضية القصد لدى المتكلم ، والتفسير أو التأويل لدى المخاطب .

ويرتبط بالقضية الأولى ما ذهب إليه الجرجانى من أن تحقق المعنى الثانى رهن بما إذا كان المتكلم قد قصد فى عبارته الكناية (توظيف معنى العبارة للدلالة على معنى ثان لها) أو لم يقصد . والمفترض فى المخاطب عندئذ أن يستنبط قصد المتكلم .

إن العبارة التى تحمل قصد المتكلم ـ أو التى يفترض أنها تحمله ـ هى نفسها موضوع الفهم أو التأويل لدى المخاطب ؛ فالمتكلم يقوم بعملية تشفير Encoding للمعنى الـذى يقصده ، والمخـاطب يقوم بعملية فك لهذا التشفير Decoding . ولكى تكون هاتان العمليتان على مستوى واحد ؛ أى لكى يتحقق التراسل بينهما ، وتتحقق بذلك وظيفة الكلام ، لابد أن تحمل العبارة نفسها معايير تشفيرها ، وأن يكون المخاطب نفسه على دراية بهذه المعايير . وعندما نقول إن العبارة تحمل معايير تشفيرها لا نقصد بناءها النحوى بطبيعة الحال ؛ « فعلى الرغم من أن البنية الدلالية تعتمد على البنية النحوية فإنها (أى البنية الـدلالية) ليست تفسيـراً بسيطاً لهـا »[١٩] . وعلى مستـوى « معنى المعنى » يصبح البناء النحوى ـ وإن كان بناء صحيحاً ـ عاجزاً عن أن يقدم معياراً سلبياً للتفسير . وكذلك الشأن بالنسبة إلى معاجم اللغة ؛ فهى لا تشتمـل على شىء من هـذه المعاييـر ؛ فالـدلالات الثـانيـة « لا تظهر فى المعجم ولكن المتكلم مع ذلك يدركها »[٢٠] .

وهنا تبرز قيمة تعويل الجرجانى على المدلولات لا على الدوال ، أى على معانى الألفاظ لا على الألفاظ ذاتها ، أو على ما يسميه تودوروف تجاور المدلولات[٢١] . يقول تودوروف : « إن خصائص شىء ما ـ على سبيل المثال ـ تستثار [فى الذهن] عندما يذكر شخص ما اسم هـذا الشىء ؛ فاللبن يستثير معنى البياض ، والأسـد يستثير معنى الشجاعة[٢٢] ، وهلـم جـرا . . ويجب ألا ننسى ـ مع ذلـك ـ أن السياق المثار ليس سياقاً لغوياً (أى نتيجة لتجاور الدوال Contiguity of Signifiers) ، ولكنـه سياق حضـارى (أى نتيجـة لتجـاور المدلولات Contiguity of Signifieds) . . »[٢٣] .

ومعنى هـذا أن معايير تفسير العبـارة مـاثلة فيـا يسمى السيـاق الحضارى لها . وهذا السياق الحضارى قسمة مشتركة بين منتج المعنى ومؤوله كليهما . فإذا تحدثنا عن « قصد » المتكلم فإنما نعنى ذلك المعنى المندرج فى السياق الحضارى المشترك ، الذى تفضى إليه مـدلولات العبارة . وهذا ما انطوت عليه نظرية الجرجانى فى « معنى المعنى » ، بخاصة فيما يتعلق بالمعنى الثانى المتولد عن مدلولات الألفاظ ، الذى يتعلق استنباط المخاطب له بمدى معرفته بتلك الدلالة المشتركة .

وفى ضوء ما انتهينا إليه فى الفقرة السابقة من هذه الدراسة نستطيع أن نقول هنا إن المعنى الثانى ، الذى يحكمه السياق الحضارى ، ليست له قوة المعنى الأول واستقراره ، وإنما هو قابل للتعدد ، بل قابل للتغير أو التراجع أو الإهمال والنسيان مع مضى الزمن . ولأنه متولد أصلاً من علاقة خاصة بين المدلولات (المعانى) لا الدوال (الألفاظ) فإنه غير قادر على أن يستقر نهائياً فى ذاكرة اللغة . إن عبارة مثل « كثير رماد القدر » ، عندما يستمع إليها المخاطب من سكان المدن اليوم ، ممن لم يلقنوا بالدرس معناها الثانى ، لن يكون قادراً ـ فى الغـالب ـ على استنباط معناها الثانى ، لا لضعف فى كفاءته اللغوية (واستنباط المعنى الثانى يعتمد بلا شك على ضرب من الكفاءة اللغوية) ، بل لأن معيار التأويل (أعنى السياق الحضارى) قد تراجع مع مضى الزمن ، ولم يعد يشكل جانباً من تجربته اللغوية . وكما يقول كلر « إن أقوال المتكلم لا يفهمهـا الآخرون إلا لأن المفـروض أن اللغة تشتمـل عليهـا من قبل »[٢٤] . وعلى المستوى نفسه يستبعد أن يقصد المتكلم اليوم إلى تجسيد معنى الكرم من خلال معانى ألفاظ تلك العبارة . وهذا ما يؤكد أن المعـانى الثوانى ليست ثـوابت ، ولكنها تـولد وتعيش زمنـاً يطول أو يقصر ، ثم إنها عرضة دائماً للتراجع والانزواء . وينسحب هذا على مقصـد المتكلم منها ، وتفسيـر المخاطب لهـا ، والتواصـل بينهما من خلالها . فمع تراجـع التشفـير الحضـارى Cultural Encoding للمعنى فى زمن لاحق يصبح من الصعب الحديث عن قصد المتكلم أو التماسه . وأنى للمخاطب أن يعرف من عبارة مثل « فصلان فلان (هزلى) » أن قائلها يكنى بها عن معنى الكرم ـ كما يقول الجرجانى ـ أو لا يكنى ؟ كيف يمكن أن يلتقى المتكلم والمخاطب هنا عـلى معنى الكرم والمعيار مفتقد ؟ ومهما بلغت قوة الاستدلال لدى المخاطب اليوم فلن يستطيع ـ فى الغالب ـ تأويل معنى هذه العبارة على نحو ما كانت تؤول به فى مجتمع بعينه ، فى حقبة معينة ، على أن المقصود بها هو وصف فلان هذا بالكرم .

لا سبيـل إذن إلى القـطع بمقصـد المتكلم من نص العبـارة التى يسوقها ؛ وهذا ما يفتح المجال للاجتهاد فى التفسير أو التأويل . ولن يكون المتكلم نفسه حجة على ما قصد إليه ؛ لأن « النص هو ما ينجح فى أن يقـولـه ، لا مـا قـد يؤكـد الكـاتب/ المتكلم أنـه قصـد إلى قوله »[٢٥] .

إن مسألة القصد من الكلام مسألة دقيقـة بل غـامضة ومحيـرة ، بخاصة عندما نلاحظ ـ على مستوى الممارسة ـ أن المرء قد يقول شيئاً وهو يقصد شيئاً آخر ، وأن ما يقوله فى هذه الحالة لا يؤدى بالضرورة إلى ما يقصده ، فيستأنف الكلام عندئذ بادئاً بقوله « أقصد . . . » . وهذه الحالة تختلف عن الحالة الأخرى المألوفة كذلك فى مستوى آخر من الكلام ، التى يسمح فيها تعدد معنى اللفظ Polysemy ـ كما يقول شابمان[٢٦] ـ لكاتب ما أن يعمل على مستويين فى وقت واحد ، حيث يورد فى الظاهر مجموعة من الأحداث ، فى حين أنه يشير فى الحقيقة إلى شىء آخر مختلف . وفى هاتين الحالتين يقول المتكلم شيئاً ويقصد فى الوقت نفسه شيئاً آخر ، ولكن دون أن تكون هناك عملية بناء معنى ومعنى لهذا المعنى ـ كما سبقت الإشارة .

ومن جهة أخرى فإن القصد يراد به المعنى الثانى المستنبط من المعنى الأول للعبارة ؛ فمعنى عبارة مثل « نؤوم الضحى » يقصد به إلى معنى « الترف » منسوباً إلى المرأة ؛ فالترف هو المعنى الثانى للمعنى الأول . ولو صح أن هذا هو القصد لكان الأولى أن يقال إنه يمثل المعنى الأول فى نفس المتكلم ، وأن « نؤوم الضحى » هو المعنى الثانى . والطريف أن هذا الاستنباط يتفق مع الفكرة الأساسية التى يلح عليها الجرجانى دائما ، فى أن المعنى سابق على اللفظ . وإذن فترف المرأة قد وقع فى دائـرة اهتمام المتكلم ابتـداء ، ثم جاءت عبـارة « نؤوم الضحى »

لتكون تحقيقاً لذلك المعنى . وليس في وسع المخاطب قط ــ وأنى له ؟ ــ أن يعرف ذلك المعنى / القصد الذى خامر عقل المتكلم قبل أن يتكلم ، بل ربما لم يستطع المتكلم نفسه ــ فى بعض الأحيان ــ أن يحدد ذلك المعنى / القصد الأول . وقد يقال إن هذه العبارة مجازية ، وإنها لذلك تفترض عبارة صريحة سابقة عليها . ولكن هل ينقسم الكلام حقاً إلى ضربين ، أحدهما صريح والآخر مجازى ، على نحو ما قسمه الجرجانى فى مستهل نصه ؟ إن الواقع يحملنا على الشك فى صحة هذه القسمة التقليدية ؛ فليست هناك قط لغة قبل ــ مجازية كاملة . وإننا لنستخدم اللغة بمجازاتها ، سواء فى الحياة العامة أو فى الكتابة ، وسواء كانت الكتابة أدباً أو لم تكن . « إن المجازات تتخلل اللغة ، ممارسة بذلك قوة تهز صلابة المنطق ، وتنكر ــ من ثم ــ إمكانية استخدام اللغة استخداماً حرفياً أو دلالياً على نحو صريح »(٢٧) . ويضرب سلدن مثلاً طريفاً على هذا بقوله : « عندما يوجه إلىّ السؤال : « قهوة أو شاى ؟ » فإننى أجيب : « وما الفرق ؟ » . وسؤالى هذا البليغ (وهو يعنى « لا فرق عندى بين هذا وذاك ») يناقض منطق المعنى « الحرفى » لسؤالى (الذى يقول : « ما الفرق بين القهوة والشاى ؟ »)(٢٨) . وواضح هنا أن عبارة « وما الفرق ؟ » ليست كناية أو استعارة أو تمثيلاً ، ومع ذلك فإنها لم تكن لتفهم فى هذا السياق بمعناها الحرفى ، بل فهمت بالمعنى النافى لهذا المعنى . وليس يسهل فى التصور هنا أن يقال إن المتكلم أراد فى البداية أن يقول « إنه لا فرق » ، ثم حين تكلم عبر عن هذا المقصد بعبارة « وما الفرق ؟ » . والأقرب إلى التصور أن يكون قد بادر بعبارة « وما الفرق ؟ » ، ثم اتضح بعد ذلك أن هذا السؤال لا يتطلب إجابة عنه ، لأنه هو نفسه إجابة .

وينتهى بنا هذا الجدل كله إلى حقيقة مؤداها أنه ليس من السهل افتراض معنى / قصد سابق على العبارة ، وإن كان من الممكن تفسير العبارة على أكثر من وجه .

ــ ٨

وهنا تأتى القضية الثانية ، قضية التفسير ؛ وهى لا تقل وعورة وتشعباً عن قضية القصد . ويمكننا أن نقول بصفة عامة إن منزع الجرجانى فى هذه القضية أقرب إلى « نزعة » « التفكيك » المعاصرة منه إلى الهرمنيوطيقا أو البنيوية . إنه فى نصه الأم ، الذى أبرزنا عناصره ، وفى نصوصه الأخرى المكملة ، يجمع بين موضوعية المقول وذاتية المخاطب ؛ فهو يولى معطيات العبارة / النص أهمية كبيرة ، ولكنه فى الوقت نفسه يعول فى التوصل إلى التفسير النهائى على الجهد العقلى الخاص الذى يبذله المخاطب ، أو الذى يجد نفسه مطالباً ببذله . النص عند الجرجانى لا يفضى بمكنونه وحده ؛ والمخاطب لا يؤوله تأويلا ذاتياً صرفاً بمعزل عن مكوناته ونظام تكوينه . العبارة فى ذاتها تعنى ، ولكنها تعود بهذا المعنى فتعنى به معنى آخر ؛ والمخاطب مطالب باستكشاف هذا المعنى الآخر وتحديده .

وهنا يواجه الجرجانى مشكلة أساسية : إذا كان ذلك المعنى الثانى الذى قصد إليه المتكلم ، والذى يستكشفه المخاطب ، هو المراد أول الأمر وآخره من الكلام ، فلماذا لم يقرره المتكلم نفسه ابتداء ؟ وهل هناك مزية لهذه الطريقة الملتفة ؟ وبعبارة أخرى : إذا كانت عبارة « كثير رماد القدر » ينتهى تفسيرها لدى المخاطب إلى أن الممدوح بها كريم أو « كثير القرى » ، فهل يتساوى المفسَّر هنا وتفسيره ؟ فإن تساويا لم تكن هناك ضرورة لعدول المتكلم عن التصريح بمقصده ، ولم يكن المفسِّر ليتجشم أى عناء فى تفسيره ؛ وإن كان هناك فرق فما ذلك الفرق ؟ .

لا يساوى الجرجانى أصلاً بين المفسَّر والتفسير ، بل يرى دائماً فى الأول مزية على الثانى . وهذه المزية تأتى من « كون الدلالة فى المفسَّر دلالة معنى على معنى ، وفى التفسير دلالة لفظ على معنى »(٢٩) . ولذلك تختلف الدلالة الصريحة لعبارة « كثير رماد القدر » عن دلالة الألفاظ فى عبارة « كثير القرى » . لكن العبارة الأولى لها دلالة ثانية بالإضافة إلى دلالتها الصريحة ؛ فى حين أن العبارة الثانية ليس لها إلا دلالة واحدة . والمفسِّر يكون عارفاً بالضرورة للمعنى الصريح للعبارة الأولى ، ولكن التفسير الذى ينتهى إليه يكون مخالفاً لذلك المعنى ، من حيث إنه معنى ذلك المعنى . وفى المسافة بين المعنى ومعنى المعنى يتحرك النشاط العقلى لدى المخاطب / المفسِّر . أما التفسير نفسه فتكون دلالة اللفظ فيه على معناه صريحة ؛ ومن ثم تتحدد ــ مرة أخرى ــ مزية المفسَّر من حيث هو كلام من نوع خاص على التفسير . ذلك بأنه « من المركوز فى الطباع ، والراسخ فى غرائز العقول ، أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يصرَّح به ويذكر باللفظ الذى هو له فى اللغة ، وعُمد إلى معنى آخر فأشير به إليه ، وجعل دليلا عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يُصنع ذلك ، وذُكر بلفظه صريحاً »(٣٠) .

وقد عرفنا من قبل كيف أن عملية التفسير تأخذ فى الحسبان سياق النص ، وسياق الموقف ، فضلاً عن الأعراف والتقاليد فى المجتمع ، والمعطيات الحضارية بصفة عامة ، وأن هذه العناصر جميعاً متضافرة ، حتى إن غياب واحد منها قد يفسد عملية التفسير أو يعطلها . وكل هذا إنما يصح فى الحالات التى تستخدم فيها الألفاظ فى العبارة وقد تحقق بين بعضها وبعض الحد الأدنى من التآلف . إن عبارات مثل « كثير رماد القدر » ، أو « نؤوم الضحى » ، أو « فصلان فلان [هزلى] » تحقق هذا الحد من التآلف بين مفرداتها ، حتى إنه ليصح لنا أن نفهم منها معنى أوليا ، يسمح لنا فيها بعد باستنباط معناه الآخر . ولكن كيف يكون الحال عندما نواجه تعبيراً يشذ عن هذا الوضع ؟

لقد عرض الجرجانى للحالة التى تفتقد فيها الجملة العلاقات النحوية بين مفرداتها فتفقد بذلك الدلالة على أى معنى ، ولكنه لم يعرض لهذه الحالة التى قد يشتمل فيها التعبير على مجموعة من المفردات غير متآلفة . وقد عرض لهذه الحالة مؤلفو كتاب « اللسانيات ؛ مقدمة فى علم اللغة وعلم الاتصال »(٣١) تحت ما سموه التعبير الشاذ ؛ وهو ما كانت معانى مفرداته متنافرة Incompatible ، وضربوا على ذلك الأمثلة التالية :

أ ــ حقيقة فريزية [نسبة إلى فاكهة الفريز ، أى الفراولة] .
ب ــ فكرة خضراء بلا لون .
جـ ــ الحلم على خط مائل .

ثم قالوا إنه من الطبيعى أن إضفاء معنى ما على مثل هذه التعبيرات ممكن فى أغلب الأحوال تقريباً ، وإنه من المؤكد أن بعض أشكال الشعر تتطلب من القارىء إضفاء معنى ما على التعبيرات الشاذة . وعلى سبيل المثال فإن عبارة « الحلم على خط مائل » يمكن أن تفهم على

أنها تعنى « الرقاد على السرير على نحـو منحرف فى أثنـاء الحلم » . ولكن هذا الفهم يكون نتيجة لفهم خاص (ومتكلف Forced) ، قد يكون موضع جدل كبير بين المتكلمين . والمسألة هنا ــ والكلام مازال لمؤلفى الكتاب ــ هى أن التعبيرات السابقة ليس لها تفسير مألوف فى اللغة الإنجليزية . ثم يقولون إنه من المهم أن نلاحظ أن التعبير الشاذ دلالياً يمكن أن يكون مع ذلك مبنياً بناء نحوياً سليماً . . وربما كان هذا هو العنصر الذى يجعل من الملائم أن يخترع الناس معانى لمثـل هذه التعبيرات الشاذة .

وفى اعتقادى أن نظرية « معنى المعنى » كما أحطنا بـأبعادهـا عند الجرجانى لا تنهض فى مواجهة هذا الطراز من العبارات ؛ إذ لا سبيل إلى تـفـسيرها بـمـعنى مـعـنـاهـا ؛ لأن مـعـنـاهـا نـفـسـه لا يستقيم فى الـواقع الـطبيعى كـما هـو الشـأن دائـماً فى العبـارات الصريحة . وبعبارة أخرى فإن الشرط الذى وضعه الجرجانى للعبارة المـراد تفسيرهـا ، وهو أن « يكـون للفظ المفسَّر معنى معلوم يعـرفه السامع »[٣٢] ، هو شرط غائب فى هذه الحالة . وأغلب الظن أن هذا الطراز من العبارات يمثل أضعف درجة من درجات تشفير المعنى التى يتحدث عنها تودوروف والتى تقوم على علاقة شخصية . وهـو يضرب لها مثالاً كلمة « كلب » ، عندما تثير فى نفسى ذكرى أخى الذى كان يملك كلباً . ثم ينتهى إلى أن هذا النوع من المعانى إنما يدرس من منظور علم النفس اللغوى [٣٣] . إن المخاطب بهذه العبارات وأشباههـا يفتـرض أن وراءهـا معنى ، ولكنـه لا يملك تفسيـرهـا إلا بطريقة إسقاطية .

الهوامش :

١ - نسبة إلى فرديناند دى سوسير، عالم اللسانيات السويسرى ، وصاحب الكتاب المؤثر : Course in Gerneral Linguistics, Translated by Wabe Baskin. Introduction by Jonathan Culler. Collins, Glasgow, 1974.

٢ - Richards, I. A. & Ogden C. K.: The Meaning of Meaning. Routledge & Kegan Paul, London, 10 th. ed. 1966. ولست أعرف فى النقاد الغربيين من استخدم صيغة « معنى المعنى » بـالمفهوم الـذى استخدمهـا به الجرجانى سوى الناقد المعاصر جوفرى ثيرلى Geoffrey Thurley . انظر كتابه :
Counter-Modernism in Current Critical Theory. Macmillan, London 1983, p. 107.

٣ - حمادى صمود : التفكير البلاغى عند العرب . منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ ، ص ٤١٤ - ٤١٥ .

٤ - عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز . تحقيق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجى بالقاهرة ، ب . ت . ، ص ٢٦٢ .

٥ - نفسه ص ٢٦٧ .

٦ - نفسه ص ٢٦٣ .

٧ - نفسه ص ٢٦٣ .

٨ - نفسه ص ٢٦٤ .

٩ - راجع الفصل الذى عقده مصطفى ناصف لهذا المبحث فى كتابه « نظرية المعنى فى النقد العربى » ـ دار القلم ١٩٦٥ .

١٠ - ١١ - ١٢ - صمود : نفسه ص ٤١١ .

١٣ - Kamal Abu Deeb: Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery, Aris & Phillips, Warminister, Wilts 1979, pp.75-7.

١٤ - ناصف : نفسه ص ٥٩ .

١٥ - دلائل الإعجاز ، ص ٢٦٤ .

١٦ - Abu Deeb: Op. cit., p. 76.

١٧ - دلائل الإعجاز ، ص ٤٣١ .

١٨ - يستنتج كلر Culler أن السياق الذى يقرر معنى جملة ما هو أكثر من جمل النص ؛ إنـه بناء مـركب من المعـرفة والتـوقعـات ، يختلف فى درجـات خصوصيته . انظر :
William Ray: Literary Meaning from Phenomegology to Deconstruction. Blackwell, Oxford 1984, p. 113.

١٩ - Oswald Ducrot & Tzevetan Todorov: Encyclopedic Dictionary of the of Sciences of Language. Blackwell, Oxford 1981, p. 264.

٢٠ - نفسه ص ٢٥٥ .

٢١ - يوشك مفهوم تجاور المدلولات عند تودوروف أن يكون ترجمة لقول الجرجانى بتعلق معنى كل لفظ فى العبارة بمعنى اللفظ الذى يليه .

٢٢ - ما أكثر ما أكد الجرجانى أنه لا مزية للفظ « أسد » على لفظ « شجاع » من حيث هما لفظان ، بل تأتى المزية من حيث تعلق الدلالة المباشرة بالثانى ، وغير المباشرة (معنى المعنى) بالأول .
(راجع : دلائل الإعجاز ، ص ٣٦٧)

٢٣ - Ducrot & Todorov: Op. cit., p. 256.

٢٤ - Ray: Op. cit., p. 111.

٢٥ - Thurley: Op. cit., p. 93.

٢٦ - Raymond Chapman: Linguistics and Literature. Edward Arnold, London, reprented 1983-1984, p. 67.

٢٧ - Roman Selden: Contemporary Literary Theory. University Press of Kentucky 1985, p. 91.

٢٨ - نفسه .

٢٩ - دلائل الإعجاز ، ص ٤٤٥ .

٣٠ - نفسه ص ٤٤٤ .

٣١ - Adrian Akmajian, Richard A. Demers, Robert M. Harnish: Linguistics: An Introduction to Language Communication. The M. I. T. Press, 2 nd. ed. 1984.

٣٢ - دلائل الإعجاز ، ص ٤٤٥ .

٣٣ - Ducrot & Todorov: Op. cit., p. 254.

مفهوم الأسلوب في التراث

محمد عبد المطلب

١ - لقد وجدت كلمة (الأسلوب) مجالا مهيئا تأخذ فيه مفهوما فنيا على نحو قريب مما هي عليه في الدراسات الحديثة ، ونعني بهذا المجال الدرس العربي القديم ، خصوصا فيما يتصل بمباحث الإعجاز القرآني ، حيث كان ذلك مدعاة إلى عقد المقارنات بين الأسلوب القرآني وغيره من أساليب القول ، بهدف إظهار التفوق ثم الإعجاز في الأول مقارنا بالثاني، من خلال رصد الخواص التعبيرية ، والنواحي الدلالية التي تميز بها التعبير القرآني .

لقد نزل القرآن على الرسول ، واستمع إليه العرب ، وتذوقوا ما فيه من طرق في الأداء لم يألفوها فيما بين أيديهم من شعر أو نثر ، واعتمدوا في كل ذلك على الفطرة الخالصة ، والذوق المدرب القادر على تحسس مواضع الجمال ، دون حاجة كبيرة إلى إعمال فكر ، أو إجهاد عقل ؛ وكفاهم ذلك في استجادة التعبير القرآني ، كما كفاهم في إدراك إعجازه .

وظل المسلمون الأوائل على إقرارهم بالعجز أمام تحدى القرآن بأن يأتوا بشيء من مثله ، ثم كان اتساع الدولة الإسلامية ، واتصال الثقافة العربية بغيرها من الثقافات الأخرى ، ثم ظهور العجمة مع المتعربين الذين لا يحسنون العربية ، أو يحسنونها في شيء من الضعف والتكلف .

وهؤلاء وأولئك لم تكن لهم القدرة الكافية على إدراك القيم التعبيرية في القرآن ، وما تحويه من خواص فنية ، واحتاج الأمر إلى نوع من الدراسة الموسعة فيما يتصل بمباحث اللغة والنحو ، وفيما يتصل بمباحث الجمال في الأداء ، لكي يكون ذلك كله وسيلة معينة في إدراك أسباب تفوق الأسلوب القرآني من ناحية ، ثم الإقرار بكونه معجزا من ناحية أخرى .

وقضية الإعجاز - أيضا - أخذت طورا جديدا بتسرب بعض الأفكار إلى المجتمع الإسلامي ، خصوصا تلك التي تتصل ببعض معتقدات الديانات الأخرى ، ومن ذلك القول في التوراة وأنها مخلوقة ، والقول في (عيسى) وأنه غير مخلوق لأنه كلمة الله ، وكلمة الله لا يصح أن تكون مخلوقة[١]

وربما بسبب ذلك أصبح أهم سؤال مطروح في الساحة الإسلامية يدور حول القرآن وهل هو مخلوق أم غير مخلوق ؟

اختلف المسلمون في الإجابة عن هذا السؤال تبعا لاختلاف منطلقاتهم الفكرية والعقائدية من معتزلة وسنيين وأشاعرة ، وكان أساس كل ذلك هو اختلافهم حول صفات الله ، ومنها صفة الكلام .

فهل صفات الله هي ذاته ؟ أم هي شيء زائد على الذات ؟ أو بمعنى آخر : هل يترتب عليها إضافة معنى جديد إلى الذات ، أم لا يترتب عليها شيء من ذلك ؟ فالمعتزلة نفوا الصفات عن الله ، ورأوا أن ما ذكر منها ، كالعالم والقادر والمريد ، إنما هي أسماء للذات ؛ فالذات هي الصفات ، وحجتهم في ذلك أن القول بوجود هذه الصفات يعني تعدد القدماء . أما المقصود بكون القرآن كلام الله ، أنه خلقه وأنشأه من غير واسطة . وهذا هو الفرق بين كلام البشر وكلام الله ؛ فكلامنا ينسب إلينا لأنه خلق الله بواسطتنا ، أما القرآن فهو خلق الله مباشرة .[٢]

أما أهل السنة فقد أثبتوا الصفات لله ، وذلك - في رأيهم - لا يؤدي إلى تعدد القدماء ؛ فالذات واحدة برغم تعدد صفاتها ، والله لم يزل متكلما إذا شاء ، والكلام صفة كمال ، وما يتكلم به ليس مخلوقا منفصلا عنه .

وقد حاول بعض السلفيين التوقف أمام هذه القضية ، وعدوا إثارتها نوعا من البدع ؛ فالقرآن كلام الله ؛ لا نقول:مخلوق أو غير مخلوق .(٣)

ويتدخل أبو الحسن الأشعرى فى محاولة توفيقية ، ويرى أن كلام الله يطلق على نحوين ، كما هو الشأن بالنسبة للإنسان .

فالإنسان يسمى متكلما باعتبارين : أحدهما الصوت ، والآخر كلام النفس الذى ليس بصوت ولا حرف ، وهو المعنى القائم بالنفس ، الذى يعبر عنه بالأصوات . وبالنسبة لله ، فإن الكلام النفسى هو القائم بذاته ، وهو الأزلى القديم ، وهو الذى لا يتغير بتغير العبارات . وهذا هو المقصود بكلام الله القديم .

أما القرآن بمعنى الكلام اللفظى ، فهو الحادث المخلوق ، وتسميته كلام الله نوع من المجاز(٤)

فالبحث فى صفة الكلام قد اتصل على نحو ما بمسألة الأداء اللغوى ، أو بالقدرة على التعبير فى شكل مستويين .

الأول : ما يدور فى النفس الإنسانية من معان وأفكار .

الثانى : يتصل بكيفية الأداء الإنسانى لهذه الأفكار فى شكل أصوات منطوقة أو أحرف مكتوبة .

ومادام الأمر كذلك كان السؤال الذى طرح نفسه تلقائيا هو : هل هناك انفصال بين ما يخطر فى النفس من أفكار ، وما تستخدمه من أصوات لغوية ؟ وبمعنى آخر : هل يمكن أن يكون هناك فكر بلا لغة ؟ أو لغة بلا فكر ؟

فالمسار الفكرى لقضية الإعجاز قد قادنا ــ كما رأينا ــ إلى أمور أخرى تنتمى إلى الطبيعة الإنسانية وأدائها اللغوى فى عملياتها الظاهرة أو الباطنة . وبالضرورة لابد أن يكون لذلك كله تأثير مباشر أو غير مباشر على مفهوم (الأسلوب) فى البيئات القديمة ، لغوية كانت أم غير لغوية .

فالذى لاشك فيه أن استخدام القدماء لكلمة (الأسلوب) قد ارتبط بفهمهم للكلام الإلهى ومقارنته بالكلام البشرى ، كما ارتبط بإدراكهم لوجود جانبين للأسلوب . أحدهما خفى غير ملموس ، والآخر متجسد فى الصياغة اللفظية .

وطبيعة البحث القديم جعلت من دراسة الأسلوب عملية متكررة فى أكثر من باب من أبواب كل مؤلف ، ولكن ما يهمنا هو أن نعرض لمن تناولوا كلمة (الأسلوب) صراحة ، من أجل تحديد مجال الدراسة ، حتى لا نقع فى تكرار ما سبق عرضه من مباحث القدماء فى المؤلفات الحديثة .

ــ ٢ ــ

وسوف نجد رجلا كابن قتيبة يرتبط عنده مفهوم الأسلوب بتلك الخلفية الفكرية التى عرضنا لها ، والتى سيطرت سيطرة تكاد تكون كاملة على بيئة الدارسين القدامى ؛ فهو فى كتابه (تأويل مشكل القرآن) يعرض لكثير من القضايا الدينية واللغوية والبيانية ، وهو فى كل ذلك يمثل طبيعة أهل السنة وموقفهم فى مواجهة المعتزلة .

والملاحظ أن الأسلوب ــ عنده ــ كان ذا طبيعة مزدوجة ، من حيث ارتبط بجانبين متوافقين ، يتصل أولهما بالصورة الذهنية للمعانى ، ويتصل الآخر بالناحية المحسوسة للصياغة .

وهذا الاتصال الذهنى يمكن تبينه فى ربطه للفظة (الأسلوب) بطرق العرب المتعددة ، التى يستعينون بها فى أداء المعانى التى يقصدونها ، وكأن هذه الطرق أصبحت خاصة فنية تميزهم ، وتلازمهم ، كما أن لكل أمة خاصتها التى هى علامة لها ودليل عليها .

« وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره ، واتسع علمه ، وفهم مذاهب العرب وافتنانها فى الأساليب ، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات ؛ فإنه ليس فى الأمم أمة أوتيت العارضة والبيان واتساع المجال ما أوتيته العرب خِصِّيصى من الله لما أرهصه فى الرسول وأراده من إقامة الدليل على نبوته بالكتاب ، فجعله علمه ، كما جعل علم كل نبى من المرسلين من أشبه الأمور بما فى زمانه المبعوث فيه ، فكان لموسى فلق البحر واليد والعصا ، وتفجر الحجر فى التيه بالماء الرواء ، إلى سائر اعلامه زمن السحر . وكان لعيسى إحياء الموتى ، وخلق الطير من الطين ، وإبراء الأكمه والأبرص ، إلى سائر إعلامه زمن الطب . وكان لمحمد ﷺ الكتاب الذى لو اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثله لم يأتوا به ، ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا ، إلى سائر إعلامه زمن البيان .

فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما فى نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح ، أو ما أشبه ذلك ، لم يأت به من واد واحد ، بل يفتن ، فيختصر تارة إرادة التخفيف ، ويطيل تارة إرادة الإفهام ، ويكرر تارة إرادة التوكيد ، ويخفى بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجمين ، ويشير إلى الشىء ويكنى عنه ، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال ، وكثرة الحشد ، وجلالة المقام .

ثم لا يأتى الكلام كله مهذبا كل التهذيب ، ومصفى كل التصفية ، بل يمزج ويشوب ، ليدل بالناقص على الوافر ، وبالغث على السمين ، ولو جعله كله بحرا واحدا لبخسه بهاءه ، وسلبه ماءه(٥)

ويكاد يكون الجانب الآخر المتصل بالناحية المحسوسة شبيها بما قال به عبد القاهر الجرجانى بعد ذلك فى نظرية النظم عن طرق الأداء الفنى ، واعتمادها على نسق تعبيرى معين ، يصنعه النحو باحتمالاته المتعددة ، وإمكاناته فى الربط بين المفردات ، ثم بين الجمل .

فالعرب لها المجازات فى الكلام ، ومعناها طرق القول ومآخذه ؛ ففيها الاستعارة والتمثيل والقلب ، والتقديم والتأخير ، والحذف والتكرار ، والإخفاء والإظهار ، والتعريض والإفصاح ، والكناية والإيضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع ، والجميع خطاب الواحد ، والواحد والجميع خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص(٦)

فالأسلوب أصبح جُمّاع الطاقات التعبيرية التى تتعلق بغرض معين من أغراض الكلام . وبمعنى آخر ، فإن المبدع عليه أولا أن يحدد الإطار الدلالى الواسع الذى سوف يتحرك فيه ، ثم يتبع ذلك اختيار الطريقة الملائمة التى ينظم بها مفرداته لكى تكون قادرة على نقل أفكاره على النحو الذى تكونت عليه فى عملياته النفسية .

ومن هنا يكون تعدد الأساليب راجعا إلى تعدد المقامات والأحوال ، ثم إلى الإطار الدلالى الواسع للكلام ، ثم إلى المقدرة الخاصة فى نظم الكلام على نحو مخصوص .

وطبيعة التناول للكلام الإلهى ــ والقرآن بوصفه كلام الله ــ جعل هناك حاجزا دينيا صلبا يحول بين تناول القرآن تناولا فنيا بالنسبة لمصدره ؛ أى أنه كان من المحال ربط الصورة الخاصة للصياغة القرآنية بالأحوال الإلهية ؛ وإنما كان المتاح الدينى هو ربطها بأحوال المتلقين فحسب .

وهذا بدوره يفسر لنا اتجاه كثير من الدارسين ــ ومنهم ابن قتيبة ــ إلى ربط الأسلوب بمتلقيه لا مبدعه . ولما كان ابن قتيبة قد حصر نفسه داخل الإطار القرآنى ، فإنه فى تناوله لمفهوم الأسلوب يربطه ــ غالبا ــ بالنثر دون الشعر ، ومن النثر بالخطابة دون غيرها ؛ فالخطابة أكثر ألوان الفنون القولية ارتباطا بالمتلقى ، فردا كان أم جماعة .

وفى الوقت نفسه نجد رجلا كابن الأثير ــ برغم بعد المسافة الزمنية ــ يتحرك بعيدا عن قضية الإعجاز . وهو وإن ربط الأسلوب بكيفية أداء المعنى كابن قتيبة ، كان أكثر انطلاقا فى الاتصال بالشعر والشعراء ، فجعل أوجه التصرفات فى المعانى والافتنان فيها أشد ما يميز أسلوب الشاعر . ذلك بأن الشاعر المفلق هو الذى إذا أخذ معنى من المعانى تصرف فيه على وجوه مختلفة ، وأخرجه فى ضروب الأساليب . وكذلك فعل جرير ؛ فإنه أبرز من هجاء الفرزدق بالقين كل غريبة ، وتصرف فيه تصرفا مختلف الأنحاء ، فمن ذلك قوله :

ألهى أباك عن المكارم والعلا ... لىُّ الكتائف وارتفاع المرجل(٧)

وقوله :

وجد الكتيف ذخيرة فى قبره ... والكلبتان جمعن والمنشار
يبكى صداه إذا تصدع مرجل ... أو إن تفلق برمة أعشار
قال الفرزدق رقعى أكيارنا ... قالت : وكيف ترقع الأكيار؟ (٨)

وقوله :

إذا آباؤنا وأبوك عدوا ... أبان المقرفات من العراب
فأورثك العلاة وأورثونى ... رباط الخيل أفنية القباب
وسيف أبى الفرزدق فاعلموه ... قدوم غير ثابتة النصاب(٩)

«فانظر أيها الواقف على كتابى هذا إلى هذه الأساليب التى تصرف فيها جرير وأدارها على هجاء الفرزدق بالقين ، فقال أولا : إن أباه شغل عن المكارم بصناعة القيون ، ثم قال ثانيا : إنه يبكى عليه ويندبه بعد الموت المرجل والبرمة الأعشار التى يصلحها ، ثم قال ثالثا : إن أباك أورثك آلة القيون ، وأورثنى أبى رباط الخيل .

وقد أورد جرير هذا المعنى على غير هذه الأساليب التى ذكرتها »(١٠)

وفهم ابن الأثير يتصل بشكل أو بآخر بما رأيناه عند ابن قتيبة ، وإن كان الأول أكثر تحررا من قضية الإعجاز ، ومن ثم أكثر دقة فى تصور الأساليب وارتباطها بطرق القول وفنونه فى الشعر أو فى النثر .

وتكاد تكون ازدواجية الأسلوب أكثر وضوحا عند الخطابى ؛ ذلك لأنه كان أكثر ارتباطا بقضية الإعجاز ، فنظر إلى المعانى التى تحملها الألفاظ على أنها نتاج معاناة شديدة ، لأنها وليدة العقل وبنت الفكر . وبمعنى آخر هى الصورة النفسية للصياغة البيانية .

« أما رسوم النظم فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر ، لأنها لجام الألفاظ وزمام المعانى ، وبه تنتظم أجزاء الكلام ، ويلتئم بعضه ببعض ، فتقوم له صورة فى النفس يتشكل بها البيان »(١١)

وهذا التصور المزدوج للأسلوب يجعل له ارتباطا بتنظيم أجزاء الكلام من ناحية ، وارتباطا بالجوانب الدلالية من ناحية أخرى ؛ وكلما تعددت أشكال هذا التنظيم ، تعددت الأساليب ، وتميز بعضها عن بعض . غير أن الناحية الدلالية تأتى فى المقام الأول بالنسبة لهذا التمايز .

ويبدو أن سيطرة قضية الإعجاز ، واعتمادها على المقارنة بين التعبير القرآنى وغيره من التعابير ، كانت وراء حركة الخطابى فى دعوته إلى قصر المقارنة على المجال الدلالى الواحد . وبهذا تسقط كل المقارنات التى حاول بعض الطاعنين عقدها بين القرآن وبعض النماذج الشعرية .

وهناك وجه آخر « يدخل فى هذا الباب وليس بمحض المعارضة ، ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة ، وهو أن يجرى أحد الشاعرين فى أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ، فيكون أحدهما أبلغ فى وصف ما كان من باله من الآخر فى نعت ما هو بإزائه ، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبى دؤاد الإيادى والنابغة الجعدى فى صفة الخيل ، وشعر الأعشى والأخطل فى نعت الخمر ، وشعر الشماخ فى وصف الحُمُر ، وشعر ذى الرمة فى صفة الأطلال والدمن ، ونعوت البرارى والقفار ، فإن كل واحد منهم وصاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور ، فيقال : فلان أشعر فى بابه ومذهبه من فلان فى طريقته التى يذهبها فى شعره ؛ وذلك بأن تتأمل نمط كلامه فى نوع ما يعنى به ويصفه ، أو تنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف ، فإذا وجدت أحدهما أشد تقصيا لها ، وأحسن تخلصا إلى دقائق معانيها ، وأكثر إصابة فيها ، حكمت لقوله بالسبق ، وقضيت له بالتبريز » .(١٢)

فالخواص الفنية للأسلوب تعتمد على الناحية الدلالية ، ومن ثم تكون هى مجال المقارنة والموازنة . وعلى هذا تتعدد الأساليب بقدر تعدد الأغراض وتنوعها .

ومن خلال حركة الخطابى داخل حلقة الإعجاز يربط الأسلوب أيضا بازدواجية أخرى هى (الكلام العربى ، والكلام المحدث) ؛ ذلك بأن القرآن نزل على ما وجد فى كلام العرب الأول ؛ ولذا كان أبو عمرو بن العلاء يقول : « اللسان الذى نزل به القرآن وتكلمت به العرب على عهد النبى ﷺ عربية أخرى غير كلامنا هذا » .(١٣) ولهذا صار العلماء لا يحتجون بشعر المحدثين ولا يستشهدون به ، وإنما يرجعون فى الاستشهاد إلى شعراء الجاهلية والمخضرمين منهم ، وإلى الطبقة الثالثة التى أدركت المخضرمين ، لعلمهم بما دخل (الكلام المحدث) من الخلل والاستحالة عن رسمه الأول ؛ « فمن لم يقف على هذه الأسباب ثم قاس ما جمعه من تلاد الكلام الأول واعتبره بما وجد عليه كلام الإنشاء من المتأخرين ، عى بشىء كثير من الكلام وأنكره ؛ وأما من تبحر فى كلام العرب ، وعرف أساليبه الواسعة ، ووقف على مذاهبه القديمة ، فإنه إذا ورد عليه منها ما يخالف المعهود من لغة أهل زمانه لم يسرع إلى النكير فيه والتلحين » .(١٤)

وأساس هذا الربط بين الأسلوب والازدواجية المشار إليها أن الخطابى كان بصدد رد إنكار من يعرض لقوله تعالى : « ومن يرد فيه بإلحاد بظلم » ودخول الباء فيه ؛ حيث ذكر أن هذا الحرف كثيرا ما يوجد فى كلام العرب الأول الذى نزل القرآن به ، وإن كان يعز وجوده فى كلام المتأخرين .(١٥)

ويمكن أن نسلك الباقلانى - بوصفه أشعريا - فى سلك من نظروا إلى الأسلوب نظرة مزدوجة على أساس أن مناط الإعجاز عنده هو نظم القرآن وأسلوبه المتميز . ولتأكيد هذه الازدواجية نجده يحل نظم القرآن محل سماع الكلام من القديم سبحانه وتعالى ، فمن يسمع القرآن ، يعلم أنه كلام الله .(١٦)

وترتبط هذه الازدواجية بازدواجية أخرى تتصل بالأداء اللغوى عموما من خلال مستويين محددين :

الأول : مستوى الأداء الفنى فى (الشعر والرسائل والخطب) ؛ وهذه الثلاثة أصول ما يبين فيه التفاصح ، وتقصد فيه البلاغة .

الثانى : مستوى الأداء اليومى المألوف ، وهو الكلام الدائر فى المحاورات ، ويتميز بشدة التفاوت فيه ، لأن التعمل فيه قليل .(١٧)

وبما أن المستوى الأول هو مجال المقارنة لإظهار التميز والتفوق ، فإن طبيعة الأسلوب ترتبط - عند الباقلانى - بالجنس الأدبى الذى يرد فيه ، لأن لكل منها خواصه الفنية التى تتطلب نظمها فى أسلوب يلائمها . وكذلك القرآن ؛ فإن له أسلوبا متفردا يتناهى فى الفصاحة . « والمتناهى فى الفصاحة والعلم بالأساليب التى يقع فيها التفاصح ، متى سمع القرآن عرف أنه معجز » .(١٨)

فإدراك اللسان العربى ، وتعرف أساليب الكلام فيه ، ووجوه تصرف اللغة ، ومعرفة القدر الذى ينتهى إليه وسع المتكلم من الفصاحة ، ومعرفة ما يخرج عن الوسع ، ويتجاوز حدود القدرة ، هو وسيلة إدراك الإعجاز ، كما هو وسيلة التمييز بين الأجناس المختلفة من الخطب والرسائل والشعر .(١٩)

ويبدو أن الباقلانى اتخذ من التقسيم لأنواع الأداء طريقا لإثبات تفرد القرآن وانفصاله عنها ، سواء فى ذلك ضروب الصناعة التى يعرفها الشعراء ويستخدمونها فى شعرهم ، أو ضروب الصناعة وطرقها فى الكلام المعدل المسجوع ، أو الموزون غير المسجع ، أو الذى يرسل إرسالا .

« ذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه ، وتباين مذاهبه ، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله أسلوب يختص به ، ويتميز فى تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد ؛ وذلك أن الطرق التى يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى ، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجوع ، ثم إلى معدل موزون غير مسجع ، ثم إلى ما يرسل إرسالا ، فتطلب فيه الإصابة والإفادة ، وإفهام المعانى المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف ، وإن لم يكن معتدلا فى وزنه ؛ وذلك شبيه بجملة الكلام الذى لا يتعمل فيه ، ولا يُتصنع له . وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ، ومباين لهذه الطرق .

ويبقى علينا أن نبين أنه ليس من باب السجع ، ولا فيه شيء منه ، وكذلك ليس من قبيل الشعر ؛ لأن من الناس من زعم أنه كلام مسجع ؛ ومنهم من يدعى فيه شعرا كثيرا . والكلام عليهم يذكر بعد هذا الموضع .

فهذا إذا تأملته تبين - بخروجه عن أصناف كلامهم ، وأساليب خطابهم - أنه خارج عن العادة ، وأنه معجز . وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن ، وتميز حاصل فى جميعه» .(٢٠)

وإيغال الباقلانى فى عملية التميز والتفرد لأسلوب القرآن جعله يسرف فى رصد الفروق بينه وبين غيره من أساليب الكلام ، حتى قال بنفى السجع عن القرآن ، وربما جعل للسجع - نتيجة لذلك - طبيعية مستقلة بما هو نوع من أنواع الأسلوب . « ولو كان القرآن سجعا لكان غير خارج عن أساليب كلامهم ؛ ولو كان داخلا فيها لم يقع بذلك إعجاز » .(٢١)

وكذلك الأمر بالنسبة لألوان الأداء التى تعتمد على نوع من الإيقاع الموسيقى ، كالشعر مثلا ؛ ذلك « أن الفصحاء منهم حين أورد عليهم القرآن ، لو كانوا يعتقدونه شعرا ، ولم يروه خارجا عن أساليب كلامهم ، لبادروا إلى معارضته ؛ لأن الشعر مسخر لهم مسهل عليهم ، ولهم فيه ما علمت من التصرف العجيب والاقتدار اللطيف » .(٢٢)

والمبالغة أو الإسراف هنا فى نفى خصائص الشعر أو النثر عن القرآن ، يبدو أنه كان مدخلا طبيعيا لأفكار السلفيين عموما حول القرآن ، ورفضهم لأن يكون حادثا مخلوقا ؛ لأنه إذا كان مغايرا لسواه من الأساليب - وهى مخلوقة - فإن الناتج المنطقى أنه غير مخلوق .

ومن المدهش أن ازدواجية الأسلوب عند الباقلانى قادته إلى ربط الأسلوب بصاحبه ربطا محكما ، على غير المألوف فى الدراسات القديمة . فالكلام إنما يفيد الإبانة عن الأغراض القائمة فى النفوس ، وهذه الأغراض لا يمكن التوصل إليها بأنفسها ، بل هى محتاجة إلى ما يعبر عنها ؛ ومن هنا تكون قيمة الأسلوب بمقدار تعبيره عن هذه الأغراض ، فما كان أقرب فى تصويرها ، وأظهر فى كشفها للفهم الغائب عنها ، وكان مع ذلك أحكم فى الإبانة عن المراد ، وأشد تحقيقا فى الإيضاح عن المطلب ، وأعجب فى وضعه ، وأرشق فى تصرفه ، وأبرع فى نظمه ، كان أولى وأحق أن يكون شريفا .

وتتمثل قمة الربط بين الأسلوب وصاحبه عندما يربط الباقلانى النطق بالخط ؛ والنطق هو مجسد حركة المعنى الداخلية ، والخط هو مصورها المرئى . وبما أن الخط يدل على صاحبه بما يحدثه فيه من رشاقة وصحة وسلامة ولطف ، كذلك النطق يرتبط بصاحبه ويدل عليه ، بل إن الخط والنطق كليهما عملية فنية تقوم على نقل المشاعر بجانب نقل الأفكار ؛ ولذا « شبهوا الخط والنطق بالتصوير ، وقد أجمعوا أن من أحذق المصورين من صور لك الباكى المتضاحك ، والباكى الحزين ، والضاحك المتباكى ، والضاحك المستبشر . وكما أنه يحتاج إلى لطف يد فى تصوير هذه الأمثلة ، فكذلك يحتاج إلى لطف فى اللسان والطبع فى تصوير ما فى النفس للغير » .(٢٣)

ـ ٣ ـ

قلنا إن المسلمين الأوائل قد أدركوا إعجاز القرآن بالفطرة ، وقد كفتهم في تحسس مواضع الجمال في تعبيرات الكتاب الكريم ، ثم تطور الأمر واحتاج إدراك هذا الإعجاز إلى إعمال فكر وإجهاد عقل ، وكان ذلك نتيجة طبيعية لاتصال الثقافة العربية بغيرها من الثقافات التي أخذت منها كما أعطتها . فقد اتسعت الدولة الإسلامية ، واحتوت على جنسيات مختلفة ذات ثقافات متباينة على نحو طبع المجتمع بتيارات تتفق مع هذه الثقافات وتتواءم معها .

وقد كان الطابع الغالب على المشرق الإسلامي هو التجريد العقلي الذي لون النتاج الفكري في هذه المنطقة بلونه الخاص .

ونتيجة لذلك اتجه الدارسون المشرقيون إلى قضايا المنطق والفلسفة ، وألبسوا مؤلفاتهم ثوبا علميا منظما ، دون إعطاء أهمية كبيرة للجانب التطبيقي إلا في القليل ، فأصبح الجمال ـ عندهم ـ مجالا مقعدا ، والذوق تحكما عقليا ؛ فالكلام يقاس بما فيه من موافقة العقل والمنطق ، لا بما فيه من موافقة الإحساس والشعور .

أما في مصر والشام فقد سيطر اتجاه آخر يعتمد الذوق الأدبي ، والحس الجمالي الذي يختلف في كثير من ملامحه عن اتجاه أولئك المشرقيين . ومن هنا غلب عليه طابع الاهتمام بالرواية ، وحفظ المأثور العربي القديم وترديده ، في الشعر أو في النثر ، فقد غلب الجانب التطبيقي وانحسر الاهتمام بالجانب التنظيري .

وبين هؤلاء وأولئك ظهر تيار يجمع بين العقل والنقل ، يأخذ من المشرقيين بعض تجريداتهم ، واهتمامهم بالتنظير المنظم ، كما يأخذ من الآخرين اهتمامهم بالتطبيق ، والإكثار من الشواهد ، وتحكيم الذوق المدرب في مسائل الفن وفنونه .

ولا شك أن كل هذا قد انعكس بشكل أو بآخر على إدراك مفهوم الأسلوب وإن لم يبلغ ذلك تأثير قضية الإعجاز في هذا المجال ، بل ربما ازداد هذا التأثير بحيث أصبح نظرية كاملة عند عبد القاهر الجرجاني ، ينطلق منها إلى الكشف عن الإمكانات التعبيرية في الصياغة الأدبية عموما ، والصياغة القرآنية على وجه الخصوص .

والجرجاني في تناوله لكلمة (الأسلوب) لاينفصل عن مفهومه للنظم ، بل إنه يطابق بينهما بوصفهما ممثلين لإمكانية خلق التنوعات اللغوية القائمة على الاختيار الواعي ، ومن حيث إمكانية هذه التنوعات في أن تصنع نسقا وترتيبا من خلال الاحتمالات النحوية القائمة في بنية الجملة ، لأن توالي الألفاظ في النطق لا يصنع نسقا أبدا ، وإنما يصنعه قصد المبدع إلى التأليفات بأسلوبها الذي يميزها ، والذي يرتبط ـ غالبا ـ بالغرض العام من الكلام .

« واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه ، أن يبتدىء الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا ، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه ، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره ، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها ، فيقال قد احتذى على مثاله »(٢٤)

والتصور الذهني للأسلوب ـ هنا ـ قد ارتبط بالغرض الذي يسعى إليه الشاعر ، ولكنه من ناحية أخرى قد ارتبط بالنسق الذي يتألف عليه الكلام ، أو بمعنى آخر بالطريقة الفنية التي يعرض بها الشاعر فكرته .

فابن المعتز يصف السيف في أبيات يعلل فيها لهزته ، فجعلها رعدة تناله من خوف الممدوح وهيبته بقوله :

وفارس أغمد في جنة	يقطع السيف إذا ما ورد
كأنه ماء عليه جرى	حتى إذا ما غاب فيه جمد
في كفه عضب إذا هزه	حسبته من خوفه يرتعد

فقد آثر ابن المعتز نسقا وأسلوبا كان له تأثيره في غيره من الشعراء ، كابن بابك في قوله :

فإن عجمتني نيوب الخطوب	وأوهى الزمان قوى منتي
فما اضطرب السيف من خيفة	ولا أرعد الرمح من قرة

« إلا أنه ذهب بها في أسلوب آخر ، وقصد إلى أن يقول : إن كون حركات الرمح في ظاهر حركة المرتعد لا يوجب أن يكون ذلك من ألم عارض ، وكأنه عكس القضية فأبى أن تكون صفة المرتعد في الرمح للعلل التي لمثلها تكون في الحيوان » .(٢٥)

وتأكيدا لهذا التصور الذهني يكون الأسلوب بمثابة نظم للمعاني ؛ لأنه لا يتوهم متوهم إلى أننا نحتاج لطلب اللفظ ، بل الذي يحتاج إلى طلبه هو نظم المعاني . والجرجاني يدعونا للرجوع إلى أنفسنا فننظر هل يتصور أن ترتب المعاني أسماء وأفعال وحروف في النفس ثم يخفى علينا مواقعها في النطق حتى يحتاج ذلك إلى فكر وروية ؟ وذلك ما لا يشك فيه عاقل إذا هو رجع إلى نفسه .

وعلى هذا لا يقبل القول بالإعجاز في تلازم الحروف حتى بعد أن يكون اللفظ دالا ؛ لأن ذلك يؤدي إلى صعوبة مرام اللفظ بسبب المعنى ، وذلك محال ؛ « لأن الذي يعرفه العقلاء عكس ذلك ، وهو أن يصعب مرام المعنى بسبب اللفظ ؛ فصعوبة ما صعب من السجع هي صعوبة عرضت في المعاني من أجل الألفاظ ؛ وذلك أنه صعب عليك أن توفق بين معاني تلك الألفاظ المسجعة وبين معاني الفصول التي جعلت إردافا لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب ، أو دخلت في ضرب من المجاز ، أو أخذت في نوع من الاتساع ، وبعد أن تلطفت على الجملة ضربا من التلطف » .(٢٦)

فالحق ـ عنده ـ أننا لا نطلب اللفظ بحال ، وإنما نطلب المعنى ؛ فإذا وقعنا على المعنى فاللفظ بإزاء النظر . فالأسلوب ـ إذن ـ ينصب على الطريقة الخاصة في ترتيب المعاني ، عن طريق إمكانات النحو التي بها يتميز ضرب عن ضرب ، وأسلوب عن أسلوب .

وكما يرتبط الأسلوب بالطريقة الخاصة في الأداء ، فإنه أيضا يرتبط بكيفية الإفادة من الطاقات التعبيرية في اللغة .

فالاستعارة لها أساليبها التي تأتي عليها ، ومنها ما لا يعرفه ولا يصل إليه إلا ذوو الروحانية والأذهان الصافية ، والعقول النافذة ، والطباع السليمة ، لأن « لها أساليب كثيرة ، ومسالك دقيقة مختلفة » .(٢٧)

والتمثيل أيضا « وإن كان مما مضى إلا أن الأسلوب غيره ، وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه

بالفكرة ، وتحريك الخاطر له ، والهمة فى طلبه ، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتياجه أشد ».[٢٨]

وكذلك الأمر فى (قلب التشبيه) ؛ ففى قول محمد بن وهب :

وبدا الصباح كأن غرته ... وجه الخليفة حين يمتدح

نجد أن الشاعر جعل وجه الخليفة أعرف وأشهر وأتم وأكمل فى النور والضياء من الصباح ، فاستقام له بهذه النية أن يجعل الصباح فرعا ووجه الخليفة أصلا ، « واعلم أن هذه الدعوى وإن كنت تراها تشبه قولهم : لا يدرى أوجهه أنور أم الصبح ؟ وغرته أضوأ أم البدر ؟ وقولهم إذا أفرطوا : نور الصباح يخفى فى ضوء وجهه ، أو نور الشمس مسروق من جبينه ، وما جرى فى هذا الأسلوب من وجوه الإغراق والمبالغة ، فإن فى الطريقة الأولى خلابة وشيئا من السحر ».[٢٩]

وعلى كل فمفهوم عبد القاهر للأسلوب يرتبط تنظيرا وتطبيقا بمفهومه للنظم ، من حيث كان هذا النظم عملية توفيق بين الجانب النفسى للصياغة ، والجانب اللفظى لها .

وقد تشرب الزمخشرى روح عبد القاهر الجرجانى وانطلق فى تفسيره للقرآن من خلال مفهوم النظم ، دون تناس لعقيدته الاعتزالية ، فكان الأسلوب ـ عنده ـ صورة للخواص التعبيرية التى تتشكل بها الجملة ، وتكاد تفقد عنده هذه الثنائية التى ميزت الأشاعرة فى إدراكهم لمفهوم الأسلوب .

وبمعنى آخر يفقد مفهوم الأسلوب صورته الذهنية التى ارتبطت بقدم الكلام ، ويحتفظ بالجانب الحسى ، أو الإمكانات التعبيرية القائمة فى بنية الكلام . وهذا ما نلاحظه فى ربطه لهذه الإمكانات بلفظة الأسلوب ؛ ففى (الالتفات) يقدم نموذجا تطبيقيا فى قوله تعالى : (الحمد لله رب العالمين ، الرحمن الرحيم ، مالك يوم الدين ، إياك نعبد وإياك نستعين ، اهدنا الصراط المستقيم ، صراط الذين أنعمت عليهم ، غير المغضوب عليهم ، ولا الضالين) .

« فإن قلت : لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب ؟ قلت : هذا يسمى الالتفات فى علم البيان ، قد يكون من الغيبة إلى الخطاب ، ومن الخطاب إلى الغيبة ، ومن الغيبة إلى التكلم ، كقوله تعالى : (حتى إذا كنتم فى الفلك وجرين بهم) ، وقوله تعالى : (والله الذى أرسل الرياح فتثير سحابا فسقناه) ، وقد التفت إمرؤ القيس ثلاث التفاتات فى ثلاثة أبيات :

تطاول ليلك بالإثمد ... ونام الخلى ولم ترقد
وبات وباتت له ليلة ... كليلة ذى العائر الأرمد
وذلك من نبأ جاءنى ... وخبرته عن أبى الأسود

وذلك على عادة افتنانهم فى الكلام وتصرفهم فيه ، ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع ، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد ».[٣٠]

ويستمر الزمخشرى فى ربط الأسلوب بالخواص التعبيرية فى كشفه عن وجوه الحسن فى قوله تعالى : (الم ، تنزيل الكتاب لا ريب فيه من رب العالمين . أم يقولون افتراه بل هو الحق من ربك) فيقول : « وهذا أسلوب صحيح محكم . أثبت أولا أن تنزيله من رب العالمين ، وأن ذلك ما لا ريب فيه ، ثم أضرب عن ذلك إلى قوله : (أم يقولون افتراه) ، لأن (أم) هى المنقطعة الكائنة بمعنى (بل) ، و (الهمزة) إنكار لقولهم ، وتعجب منه لظهور أمره فى عجز بلغائهم عن مثل ثلاث آيات منه ، ثم أضرب عن الإنكار إلى إثبات أنه الحق من ربك ».[٣١]

ويعالج الزمخشرى أسلوب التمثيل بوصفه خاصية تعبيرية لها دورها فى إبراز المعنى ، ورفع الأستار عن الحقائق ، حتى تريك المتخيل فى صورة المحقق ، والمتوهم فى معرض المتيقن ، والغائب كأنه شاهد ، مطبقا ذلك على قوله تعالى : (إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا) .

يقول « . . . ونحو هذا الكلام كثير فى لسان العرب ، وما جاء القرآن إلا على طرقهم وأساليبهم . . . . كذلك تصوير عظم الأمانة وصعوبة أمرها ، وثقل محملها ، والوفاء بها . فإن قلت : قد علم وجه التمثيل فى قولهم للذى لا يثبت على رأى واحد : أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى ، لأنك مثلت حاله فى تميله وترجحه بين الرأيين ، وتركه المضى على أحدهما بحال من يتردد فى ذهابه فلا يجمع رجليه للمضى فى وجهه ».[٣٢]

فالزمخشرى فى تحليله للنص القرآنى كان خاضعا لمنهجه الاعتزالى ، فنظر إلى الأسلوب على أنه حادث مخلوق ، وساعده على هذا النظر اعتماده على مناهج البحث البلاغى من ناحية ، ثم استعانته بإمكانات النحو من ناحية أخرى ، فأفاد من كل ذلك فى رصد الخواص الأسلوبية ، محاولا الوصول إلى أقصى درجة من التذوق الانطباعى ، وأقصى درجة من الرصد الموضوعى . وقد وفق فى ذلك ـ برغم التناقض بين الأمرين ـ حيث ربط بين التأثير الانفعالى لدى المتلقى ، والخصائص التعبيرية فى النص اللغوى عامة ، والقرآنى خاصة .

معنى هذا أن التأثير الانفعالى كان ممثلا للناحية الذاتية ، فى حين كان رصد الخواص التعبيرية هو ممثل الناحية الموضوعية ؛ ومحاولة التوفيق بينهما كانت هى مجال حركة الزمخشرى التطبيقية .

وإذا كانت ثنائية الأسلوب قد تلاشت عند الزمخشرى فإنها قد عادت فى شكل منطقى عند فخر الدين الرازى ، حيث نظر إلى الأسلوب بوصفه صورة ذهنية لها طابعها المتفرد فى كل جنس من أجناس الكلام . ويكاد الرجل يقترب شيئا ما من حدود الإدراك المحدث للأسلوب فى كونه صورة شخصية لا يمكن تكرارها ، ولا نجد لها شبيها إلا من حيث العموم المطلق فحسب .

ولعله من أجل ذلك لم يكن الإعجاز ـ عنده ـ منوطا بالأسلوب ، لأن لكل أسلوب خواصه الفنية التى ينفرد بها . وبهذا التصرف يصح وصف كل أسلوب على حدة بالإعجاز . يقول الرازى : « من الناس من جعل الإعجاز فى أن أسلوبه مخالف لأسلوب الشعر والخطب والرسائل ، ولا سيما فى مقاطع الآيات مثل (يعلمون ويؤمنون) ، وهو أيضا باطل من خمسة وجوه :

الأول : لو كان الابتداء بالأسلوب معجزا لكان الابتداء بأسلوب الشعر معجزا .

الثانى : أن الابتداء بأسلوب لا يمنع الغير من الإتيان بمثله .

الثالث : يلزم أن الذى تعاطاه مسيلمة من الحماقة فى (إنا اعطيناك

الجماهر فصل لربك وجاهر) وكذلك (والطاحنات طحنا) ـ فى أعلى مراتب الفصاحة .

الرابع : لما فاضلنا بين قوله تعالى : (ولكم فى القصاص حياة) ، وبين قولهم : (القتل أنفى للقتل) لم تكن المفاضلة بسبب الوزن ؛ والإعجاز إنما يتعلق بما به ظهرت الفضيلة .

الخامس : وهو أن وصف بعض العرب القرآن بأن له لحلاوة ، وأن عليه لطلاوة ، لا يليق بالأسلوب » .(٣٣)

وقد نتصور بداية أن فهم الرازى هنا لا يختلف كثيرا عن فهم الباقلانى هناك ، حيث ربط كل منهما بين الأسلوب والجنس الأدبى الذى يرد فيه . لكن التدقيق يقتضى وجود نوع مغايرة واختلاف . ذلك أن الباقلانى شطر الأداء اللغوى شطرين : قرآن وغير قرآن ؛ وغير القرآن فيه الشعر ، والكلام الموزون غير المقفى ، والكلام المعدل المسجوع ، أو المعدل الموزون غير المسجع ، أو الذى يرسل إرسالا .

وبمعنى آخر رأى الباقلانى أن هناك كلاما سماويا وكلاما أرضيا ، ولكل أسلوبه وخواصه التى ينفرد بها ، لكن أحدهما ـ وهو القرآن ـ يعلو الآخر ويفوقه ، فى حين جعل الرازى أقسام الكلام أجناسا متساوية من حيث الأسلوب : القرآن . الشعر . النثر . وعلى هذا الأساس رفض أن يكون الأسلوب مرجعا للإعجاز .

ويكاد يكون هذا الفكر المنطقى المنظم تطبيقيا عند الزمخشرى ، وتجريديا عند الرازى ، هو الذى هيأ للسكاكى أن يوغل فى المنطقية من ناحية ، ويحتفظ ببعض الجوانب التطبيقية من ناحية أخرى .

لقد استوعب السكاكى ما قدمه الزمخشرى ، أو لنقل ارتضى ما قدمه فى استعمال كلمة الأسلوب مرتبطة بالخواص التعبيرية ، فبحث (الالتفات) وجعله خاصية تتصل بما يطابق مقتضى الحال ، ومن ثم أدخله فى مباحث المعانى ، وقرن استعماله بكلمة الأسلوب فى قوله : « إعلم أن هذا النوع ، أعنى نقل الكلام عن الحكاية إلى الغيبة لا يختص المسند إليه ، ولا هذا القدر ، بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينقل كل واحدٍ منها إلى الآخر ، ويسمى هذا النقل التفاتا عند علماء المعانى والعرب يستكثرون منه ، ويرون أن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل فى القبول عند السامع ، وأحسن تطرية لنشاطه ، وأملأ باستدرار إصغائه . وهم أحرياء بذلك ، أليس قرى الأضياف سجيتهم ، ونحر العشار للضيف دأبهم وهجيراهم ، لا مزقت أيدى الأدوار لهم أديما ، ولا أباحت لهم حريما ، أفتراهم يحسنون قرى الأشباح فيخالفون فيه بين لون ولون ، وطعم وطعم ، ولا يحسنون قرى الأرواح فلا يخالفون فيه بين أسلوب وأسلوب ، وإيراد وإيراد » .(٣٤)

كذلك نجد فهم السكاكى للأسلوب يرتبط بخاصية أخرى فى الأداء هى خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر بما يحويه من أفانين بلاغية ، بحيث يواجه المخاطب بغير ما يتوقع . وقد أطلق على هذه الخاصية (الأسلوب الحكيم) ، « أعنى إخراج الكلام لا على مقتضى الظاهر أساليب متفننة ؛ إذ ما من مقتضى كلام ظاهرى إلا ولهذا النوع مدخل فيه بجهة من جهات البلاغة ، على ما تنبه على ذلك منذ اعتنينا بشأن هذه الصناعة ، وترشد إليه تارة بالتصريح ، وتارة بالفحوى ، ولكل من تلك الأساليب عرق فى البلاغة يتسرب من أفانين سحرها ، ولا كالأسلوب الحكيم فيها ، وهو تلقى المخاطب بغير ما يترقب » .(٣٥)

وهذه الخاصية ترتبط أصلا بالإدراك النفسى الداخلى لدى المخاطب ، فـ « هذا الأسلوب الحكيم لربما صادف المقام فحرك من نشاط السامع ما سلبه حكم الوقور ، وأبرزه فى معرض المسحور . وهل الآن شكيمة الحَجَّاج لذلك الخارجى ، وسل سخيمته حتى آثر أن يحسن على أن يسىء ، غير أن سحره بهذا الأسلوب ، إذ توعده الحجاج بالقيد فى قوله : لأحملنك على الأدهم . فقال متغابيا : مثل الأمير يحمل على الأدهم والأشهب ».(٣٦)

وبجانب هذا الفهم فى ربط الأسلوب بالخواص التعبيرية ، نجد للسكاكى أيضا بعض إشارات يرد فيها الأسلوب على معنى الطريقة والمنهج ؛ فقد ألح عليه بعض فضلاء زمانه فى أن يصنف « لهم مختصرا يحظيهم بأوفر حظ منه ، وأن يكون أسلوبه أقرب أسلوب من فهم كل ذكى » .(٣٧) فقدم مفتاح العلوم على تلك الخطة التى جاء عليها من السير على أسلوب معين فى تقسيم الكتاب ثلاثة أقسام : الصرف ، النحو ، المعانى والبيان .

فمفهوم الأسلوب هنا قد اتسع ليغطى منهجا متكاملا لكتاب مؤلف ، وما أظن أن هذا المفهوم قد ورد عند مؤلف آخر من القدماء .

وإذا كان الزمخشرى والرازى والسكاكى يمثلون تيار السيطرة العقلية ، فإن افتراقهم جاء من كونهم جميعا من شراح عبد القاهر الجرجانى . غير أن الزمخشرى حاول نقل النظم من مستواه التنظيرى إلى تطبيقات قرآنية ؛ والرازى صرف همه إلى جعل النظم قضايا تنظيرية مجردة ، أما السكاكى فقد جعل مهمته التنظيم الدقيق لكل ما جاء مفرقا عند عبد القاهر ، والتفصيل الموسع ، لكل ما جاء مجملا عنده .

وإذا كان الزمخشرى قد استطاع التوفيق بين اتجاهه العقلى وقدرته التطبيقية لكثير من أفكار عبد القاهر ، فإن العلوى كان أكثر توفيقا فى هذا المجال ؛ فقد ضعفت ثقافته الكلامية ولم يكن لها إلا بعض التأثير هنا أو هناك فى صفحات كتابه (الطراز) ، حتى ليمكننا القول إن هذا المؤلف ينتمى فكريا إلى محور الثقافة الشامية المصرية التى وازنت بين العقل والنقل ، وواءمت بين التجريدات النظرية والنواحى التطبيقية . وهذه الموازنة وردت فيها كلمة الأسلوب فى سياقات مختلفة ، لتأخذ ــ تبعا لذلك ــ مدلولات مختلفة أيضا .

فالعلوى أحيانا يساوى بين النظم والأسلوب ، موافقا عبد القاهر ، ومخالفا ما اعتمده الرازى قبله ؛ ففى حديثه عن أحوال التأليف وبيان ظهور المعانى المركبة يقول :

« يجب على الناظم والناثر فيما يقصد من أساليب الكلام مراعاة ما يقتضيه علم النحو ، أصوله وفروعه ، من تعريف المبتدأ ، أو تقديمه وجوبا إذا كان استفهاما أو شرطا ، وجوازا فى غير ذلك ، ومراعاة تنكير الخبر وتقديمه إذا كان المبتدأ نكرة ، وأن يراعى فى الشرط والجزاء كون الجملة « الأولى فعلية وجوبا ، والثانية بالفاء إذا كانت جملة اسمية ، أو فعلية إنشائية كالأمر والنهى ، أو خبرية ماضية ، وأن

يأتى بالواو فى الجملة الاسمية إذا وقعت حالا ، وتحذف مع المضارع المثبت . . . . » .(٣٨)

فالأسلوب هنا يأخذ صورة لطبيعة التعليق النحوى على ما قال به عبد القاهر ، وهو تعليق قد يكون له خواصه التى ترتبط بجنس فنى معين ، فتكسب بارتباطها خصوصية فى الأداء الشعرى أو النثرى .

وربما لهذا ارتبطت كلمة الأسلوب عنده ــ أحيانا بالجنس الأدبى ؛ فهو يميز النثر على الشعر ــ خدمة لقضية الإعجاز ــ ويرى أن « المنثور من كلام العرب أشرف من المنظوم لأمرين :

أما أولا : فلأن الإعجاز إنما ورد فى القرآن بنظمه وبلاغته ، ولم يرد بطريقة نظم الشعر وأسلوبه .

وأما ثانيا : فلأن الله تعالى شرفه عن قول الشعر ونظمه ، وأعطاه البلاغة فى المنثور من الكلام ، وماذاك إلا بفضل المنثور على المنظوم » .(٣٩)

وقد تربط لفظة الأسلوب بطريقة العرب فى أداء المعنى ؛ فعندما يعرض العلوى لمفهوم الفصاحة والبلاغة من جهة الأوصاف اللفظية يرى أن « المعهود عند من قرع سمعه أساليب كلامهم أنهم يصفون البلاغة بما لا يصفون به الكلام الفصيح ، ومن هذا قالوا : لا يستحق الكلام الاتصاف بالبلاغة حتى يسابق لفظه معناه ، ومعناه لفظه ، فلا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك » .(٤٠)

وقد ترد كلمة الأسلوب عند العلوى على نحو يربطها بالخواص التعبيرية المميزة فى الصياغة ؛ فقد يأتى الكلام مبهما دون تفسير ، وهذه الكيفية تمثل ظاهرة أسلوبية فى الأداء الفنى « ومما يجرى على هذا الأسلوب قوله تعالى : (وألق ما فى يمينك تلقف ما صنعوا) ، كأنه قال : ألق هذا الأمر الهائل الذى بيمينك » .(٤١)

وقد يتميز الأسلوب بوقوع الاختيار على مفردات معينة تتحقق فيها صفة الفصاحة ؛ ولذلك « تراهم فى أساليب كلامهم يفضلون لفظة على لفظة ، ويؤثرون كلمة على كلمة ، مع اتفاقهما فى المعنى ؛ وما ذاك إلا لأن إحداهما أفصح من الأخرى ؛ فدل ذلك على أن تعلق الفصاحة إنما هو بالألفاظ العذبة ، والكلم الطيبة » .(٤٢)

ويبدو أن تردد العلوى بين الفكر السنى من ناحية ، والفكر الاعتزالى من ناحية أخرى ، جعل فهمه للأسلوب مرتبطا بالنواحى المحسوسة فى الصياغة أحيانا ، وبالمدرك الذهنى أحيانا أخرى .

وبعيدا عن مشرق الدولة العربية نجد للأسلوب مفاهيم متباينة ، يصل بعضها إلى حد التسطيح الشديد ، وبعضها الآخر إلى حد العمق الشديد ، لكن هذا وذاك لا يمكن أن يعطينا تصورا كاملا عن نظرة شمولية لمفهوم الأسلوب وصلته بالصياغة الأدبية .

فعماد الدين الأصبهانى تتردد عنده لفظة الأسلوب على نحو لا يكسبها دلالة محددة فى سياقها الذى تزرع فيه ؛ فهى لا تدل على أكثر من معناها الدارج فى أن المقصود منها طريقة الصياغة التى تكون لكاتب من الكتاب ، أو شاعر من الشعراء . وهو يعرض لبعض الشعراء من أهل عصره ، أو عصر آبائه ، ويذكر من أشعارهم ما أدركه بالسماع مباشرة ، أو ما نقل عنهم بالرواية ، ويثبت ما وقع إليه من شعر « إما لمعنى غريب ، أو لفظ مستحسن ، أو أسلوب رائق ، أو حديث بحال من الأحوال لائق » .(٤٣)

وتتمثل خصوصية الأسلوب فى ربطه بصاحبه عند حديثه عن أبى البدر ظفر بن الوزير بن هبيرة ، فيصفه بأنه كان جلوة لذكائه وحدة خاطره ، وجودة قريحته ، « وله شعر يروق ، وعبارة تشوق . امتحن بالحبس فى أيام والده سنين بقلعة تكريت ، ثم تخلص ، ولما توفى الوزير ، رقى عنه إلى الإمام أنه عازم على الخروج من بغداد مختفيا فقبض وحبس .

وقد أثبت له قصائد أنشد فيها لنفسه ، نظمها على أسلوبه الرائق ، مجريا مهر خاطره الماهر فى مضمار مهيار ، أرق من صفو العقار » .(٤٤)

وقد تنتقل خصوصية الأسلوب من الطابع الفردى لتصبح ظاهرة جماعية لفئة معينة من الكتاب أو الشعراء .

فقد تحدث عماد الدين عن أمين الدولة أبى سعد العلاء بن الحسن بن وهب،كاتب الإنشاء بدار الخلافة فقال : « كان بليغ الإنشاء ، سديد الآراء ؛ رسائله تعبر عن غزارة فضله ، ووفورة علمه ؛ وكان نثره أحسن من نظمه ، لتمرنه عليه ، وانقطاعه إليه . على أن له مقطعات مستعذبة ، أراها أحلى من الأرْى ، وأزين من الحلى ، وهى فى أسلوب شعر الكتاب بعيدة عن التكلف فى الصنعة ، أرق من معنى الدمعة ، وأعذب لفظا من كلمة كريم مستبشر الطلعة » .(٤٥)

ويحظى الأسلوب بفهم أكثر عمقا عند ابن سنان ، الذى ربطه أحيانا بالغرض الذى يتضمنه النص الأدبى ، كما ربطه أحيانا أخرى بالجنس الأدبى فى الشعر ، أو فى النثر . لكن الملاحظ أن فهمه ــ غالبا ــ كان ينصب على الناحية المحسوسة فى الصياغة ؛ وبمعنى آخر فإننا نفتقد عنده التصور الذهنى لمفهوم الأسلوب . وربما كان مرجع ذلك إلى نزعته الاعتزالية الغالبة .

وابن سنان عندما يعرض للأسلوب يقرنه بمقولتين بلاغيتين خطيرتين هما : المقام والمقال . وحقيقة هاتين المقولتين تؤول إلى البعدين المكانى والزمانى للصياغة ؛ ومن ثم يصبح ارتباط الأسلوب بالغرض نوعا من الفنية التى تستمد قوامها من الطاقات التعبيرية .

فالكناية وسيلة فنية لها سياقها الذى تحسن فيه ؛ وهى بهذا أصل من أصول الفصاحة ، وشرط من شروط البلاغة . وإنما تتحقق لها هذه الحقيقة فى المواضع التى لا يحسن فيها التصريح ؛ « لأن مواضع الهزل والمجون وإيراد النوادر يليق بها ذلك ، ولا تكون الكناية فيها مرضية ؛ فإن لكل مقام مقالا ، ولكل غرض فنا وأسلوبا » .(٤٦)

وعندما يربط ابن سنان الأسلوب بالجنس الأدبى يحاول أن يبتعد به ــ كما قلنا ــ عن التصور الذهنى ، فيربطه بالخواص الصوتية أو الإيقاعية التى تمثل عنده الفارق الوحيد بين الشعر والنثر(٤٧) . وفقدان الخواص الصوتية الإيقاعية يخرج الكلام عن طبيعته الأصلية ، أو عن أسلوبه الخاص به .

والتناسب الكمى صوتيا يتمثل فى الشعر بالأوزان المحفوظة ؛ « فلا يمكن اختلاف الأبيات فى الطول والقصر ؛ فإن زاحف بعض الأبيات ، أو جعل الشعر كله مزاحفا ، حتى مال إلى الانكسار ، وخرج من باب الشعر فى الذوق ، كان قبيحا ناقص الطلاوة ،

كقصيدة عبيد بن الأبرص :

أقفر من أهله ملحوب

وكقول ابن يعفر :

إنـا ذممنـا عـلى مـا خيلـت ... سعد بن زيد وعمرا من تميم
وضبـة المشترى العـار بنـا ... وذاك عـم بنـا غـير رحيـم
ونـحن قـوم لـنـا رمـاح ... وثـروة من مـوال وصميم(٤٨)

فـإن هـذا غـير مستحسن لأنـه خـارج عن أسلوب المنـظوم والمنثور ». (٤٩)

وقد يضيق إطار الأسلوب حتى يرتبط بنوع من أنواع النـثر ، وخاصة ما يحتاج منه إلى بعض المواضعات والاصطلاحات ؛ « فإن للكتب السلطانيـة من الـطريقـة مـا لايستعمـل في الإخـوانيـات ، وللتوقيعات من الأساليب ما لا يحسن في التقـاليد . وهـذا البـاب ــ أعنى المواضعة والاصطلاح في الخطاب ــ يتغير بحسب تغير الأزمنة والدول ؛ فإن العادة القديمة قد هجرت ورفضت ، واستجد النـاس عادة بعد عادة ؛ حتى إن الذى يستعمل اليوم في الكتب غير ما كان يستعمل في أيام أبى إسحق الصابي ، مع قرب زمانه منا ». (٥٠)

ومع هذا التضييق في إطار الأسلوب نجد نوعا من التنسيق الذى يأخذ شكل الرسوم والتقاليد المحفوظة التى يتبعها المنشئون ، دون إغفال لطبيعة التطور الزمنى وما يحدثه من تغير ، أو يؤدى إليه من تطور في تلك الرسوم وهذه التقاليد .

ويبدو أن قضية الإعجاز ظل لها تأثير فعال على كثير من الدارسين عند ذكرهم لكلمة الأسلوب ؛ وهو تأثير عفـوى ، يجعل من تـرداد اللفظة صورة آلية لمفهوم النظم كما قال به عبد القاهر . وهذا ما يمكن رصده عند ابن أبى الإصبع ، الذى أرجع الإعجاز إلى النظم العجيب والأسلوب الغريب ؛ فهو يدير حوارا مع أولئك الذين يدعون بـأن الرسول قد تلقى القرآن عن أحد الأعاجم ، « فإنه يقال لهم : قررتم بأن هذا النظم العجيب والأسلوب الغريب الـذى عبر بـه عن هذه القصص هـو كلامـه لا كلام ربـه ، وقـد عجزتم مـع فصـاحتكم وتضافركم عن الإتيان بمقدار ثلاث آيات فيه في المدة المتطاولة ، مع تكرار التوبيخ ، وترداد التقريع ، وأنتم من أوتيتم قدرة على الكلام ، وأنفة من العار ، فقد اعترفتم بالعجز عما تحداكم به رجل منكم ، لغته لغتكم ، وأقررتم بأن فصاحته قد خرقت العادة المعروفة عندكم ، فحينئذ يلزمكم تصديقه ». (٥١)

وغرابة الأسلوب إنما تتحقق بالطرق الخاصة التى تأتى عليها صياغة الكلام ، والتى من خلالها قد تتعدد المذاهب في المعنى الواحد ؛ فقد يمدح إنسان شيئا أو يذمه ، أو يذم ما مدحه غيره ، أو نقيض ذلك ، أو يفضـل شيئا عـلى شىء ، ثم يعود فيجعـل المفضول فـاضـلا ، والفاضل مفضولا .

فمما يغاير فيه الإنسان نفسه « قول قريش عن القرآن : (ما سمعنا بهذا في آبائنا الأولين) ، إنكارا منهم لغرابة أسلوبه ، وما بهرهم من فصـاحته . ويلزم هـذا الكلام إقرارهم بالعجز عنه . ثم غـايروا أنفسهم في وقت آخـر فقالـوا : (قد سمعنـا لـو نشاء لقلنا مثـل هذا) ». (٥٢)

وبرغم سيطرة نظرية النظم الجرجانية على فكر الدارسين ، ابتداء من القرن الخامس الهجرى ، نجد هناك محاولات للتعـديل فيهـا ؛ وهى تعديلات لم تبتعد كثيرا عن جوهر النظرية ، وإنما أبرزت الجانبين المتمايزين في الأداء اللغوى ، ونظرت إليهما بوصفهـما عنصرين لهـما خواصهما الذهنية والصوتية .

وما دام الأمر كذلك فإن معرفة المعانى يقتضى بـالضرورة معـرفة الأساليب التى تصب فيها ؛ « فالفصاحة هى : معرفة المعانى وأساليبها على اختلافها وتباينها . قال علماء البيان : إن الأصل في المعنى أن يحمل على ظاهره ، ومن يذهب إلى التأويل يفتقر إلى دليل ». (٥٣)

والمعانى تأتى على أقسام ثلاثة : أن يفهم منه شىء واحد لا يحتمل غيره ؛ وما يفهم منـه معنى الشىء وغيره ؛ ومـا يفهم منـه الشىء وضده .

والأساليب التى يأتى عليها القسم الأول كثيرة الوقوع ؛ أما الثانى فهو ما يعد في باب التورية ؛ وأما الثالث فإنه قليل الوقـوع ، كأن تقول : فلان يعزر فلانا ؛ فهذا يفهم منه الإكرام والإهانة ، ولا يفهم القصـد من لفظة التعـزير إلا بـوجود القـرينة التى تـدل عـلى أحـد المعنيين ». (٥٤)

ومادام الأمر كذلك أيضا فإن الأصول التى يجب على كاتب الإنشاء تحصيلها هى : « الجـودة في تـركيب الألفـاظ ، ومعـرفـة المعـانى وأساليبها ، على اختلافها وتباينها ». (٥٥)

والملاحظ أن إطار الأسلوب ــ برغم ازدواجيته ــ أصبح منوطـا بالجنس الأدبى على أساس أن هذه الازدواجية تؤول إلى تـوحد عنـد تقسيم فنون القول إلى فصائلها الرئيسية ، وخاصة عند ربطها بقضية الإعجاز .

فالنثر له أسلوبه الخاص به ، والشعر كذلك . « ولما كانت العرب لم يكثروا من النثر وأكثروا من النظم ، فإن إكثارهم من النظم دليل على ملكتهم له ، وسهولته عندهم ، وصعوبة النثر . ولا يقال إن الإكثار من الشىء دليل على تعذره ؛ لأنه لو كان متعذرا لما قدروا على الإكثار منه . والنثر لما كان متعذرا عندهم جاء الكتاب العزيز على أسلوبه ؛ لأن المعجزات التى جاءت على أيدى الأنبياء صلوات الله عليهم لم تأت بما كان سهلا على أممهم ». (٥٦)

وعمليـة الفصل بـين المعنى والصياغـة اللفظيـة تبدو جليـة عنـد الـزركشى ، الـذى جعـل من هـذا الفصـل وسيلة لـربط الأسلوب بالجانب المحسوس من العملية الكلامية ؛ فقد عرض في (البرهان) فصلا كاملا في (أساليب القرآن وفنونه البليغة) ، عرض فيه لكثير من الطرق الفنية في الأداء اللغوى ، وعد كل طريقة نوعـا من أساليب القرآن التى استخدمها ليتحقق له الإعجاز . وذلك لا ينفى أن المعنى عنصر جوهرى في تحقيق هذا الإعجاز ؛ ذلك أنـه قد شذ بعضهم « فزعم أن موضـع صناعـة البلاغـة إنما هـو في المعانى ، فلم يعـدّ الأساليب البليغة ، والمحاسن اللفظية .

والصحيح أن الموضوع مجموع المعانى والألفاظ ؛ إذ اللفظ مـادة الكلام الذى منه يتألف ؛ ومتى أخرجت الألفاظ من أن تكون موضوعا خـرجت عن جملة الأقسـام المعتبـرة ؛ إذ لا يمكـن أن تـوجـد إلا بها ». (٥٧)

وبالنظر إلى ارتباط الأسلوب بالصياغة اللفظية تصبح كل خاصية تعبيرية في سياق معين أسلوباً خاصا ؛ فمن ذلك التقديم والتأخير مثلا ؛ فقد « يقع التقديم في موضع والتأخير في آخر ، واللفظ واحد ، والقصة واحدة ، للتفنن في الفصاحة ، وإخراج الكلام على عدة أساليب ، كما في قوله تعالى : (وادخلوا الباب سجدا وقولوا حِطّة) ، وقوله : (وقولوا حطة وادخلوا الباب سجدا) » .(٥٨)

وقد حصر الزركشي الاحتمالات التعبيرية حصرا دقيقا ، وجعل من هذا الحصر وسيلة لحصر أنواع الأساليب الواردة في الكتاب الكريم ، وهي :

« التوكيد بأقسامه ، والحذف بأقسامه ، الإيجاز ، التقديم والتأخير ، القلب ، المدرج ، الاقتصاص ، الترقي ، التغليب ، الالتفات ، التضمين ، وضع الخبر موضع الطلب ، وضع الطلب موضع الخبر ، وضع النداء موضع التعجب ، وضع جملة القلة موضع الكثرة ، تذكير المؤنث ، تأنيث المذكر ، التعبير عن المستقبل بلفظ الماضي ، عكسه ، مشاكلة اللفظ للمعنى ، النحت ، الإبدال ، المحاذاة ، قواعد في النفي والصفات ، إخراج الكلام مخرج الشك في اللفظ دون الحقيقة ، الإعراض عن صريح الحكم ، الهدم ، التوسع ، الاستدراج ، التشبيه ، الاستعارة ، التورية ، التجريد ، التجنيس ، الطباق ، المقابلة ، إلجام الخصم بالحجة ، التقسيم ، التعديد ، مقابلة الجمع بالجمع ، قاعدة فيما ورد في القرآن مجموعا تارة ومفردا أخرى وحكمة ذلك ، قاعدة أخرى في الضمائر ، قاعدة في السؤال والجواب ، الخطاب بالشيء عن اعتقاد المخاطب ، التأدب في الخطاب ، تقديم ذكر الرحمة على العذاب ، الخطاب بالاسم ، الخطاب بالفعل ، قاعدة في ذكر الموصولات والظرف تارة وحذفها أخرى ، قاعدة في النهي ودفع التناقض عما يوهم ذلك . وملاك ذلك الإيجاز والإطناب » .(٥٩)

والواضح أن هذا الحصر كان شاملا لقيم تعبيرية لها ركائز نحوية أحيانا ، وركائز بلاغية أحيانا ، وركائز منطقية أحيانا ، وركائز فقهية أحيانا . لكن المهم أنها مثلت على نحو من الأنحاء طريقة أداء المعنى بالخروج على مألوف الصياغة ، والعدول من حال إلى حال ، على أن يكون كل ذلك منوطا بالمخاطب وأحواله الظاهرة أو الخفية ؛ لأن الحواجز العقلية والدينية وقفت حائلا أمام ربط هذه القيم بمبدعها وخالقها .

وحتى في النادر القليل ، عندما يخطر هذا الربط بذهن دارس ما كالزركشي ، فإنه يوجز المسألة في أن بلاغة القرآن بحسب كمال المتكلم . ذلك أن "نزول القرآن لم يكن المقصود منه أصلا تعليم الفصاحة وطرقها ، وإنما المقصود تعليم الحلال والحرام ، وتعريف شرائع الإسلام ، وقواعد الإيمان".(٦٠)

وقد نجد للزركشي فهما آخر للأسلوب ، عندما ينقل استخدامه من مستوى الأداء اللغوي إلى مستوى الجدل العقلي ؛ ففي هذه الحالة يصبح الأسلوب مساويا لطرق التصرف عموما في الأداء اللغوي أو غيره من أنواع التصرفات .

فهناك من يسأل عن المعجزة عموما ، وكيف تكون أدعى للانقياد ، برغم أنها شيء لايقدر عليه البشر ؟ فيرد الزركشي بقوله : « هذا السؤال سبق الجواب عنه في الكلام ؛ وإن أساليب الأنبياء تقع على نهج أساليب غيرهم .

فإن قلت : فما ذكرته يدل على أن عجز العرب عن معارضته إنما كان لصرف دواعيهم ، مع أن المعارضة كانت مقدرة لهم .

قلت : قد ذهب بعض العلماء إلى ذلك ، ولكن لا أراه حقا ، ويندفع السؤال المذكور ، وإن كان الإعجاز في القرآن بأسلوبه الخاص به ، إلا أن الذين قالوا بأن المعجز فيه هو الصرفة مذهبهم أن جميع أساليبه ليس على نهج أساليبهم ، لكن شاركت أساليبهم في أشياء » .(٦١)

ولتحديد مفهوم الأسلوب في المغرب العربي يقتضى أن نعرض لأمرين لهما أهميتهما في هذا التحديد :

الأول : قضية الأصيل والمحدث في الكلام العربي عموما والشعرى خصوصا وقد قصد بالكلام العربي الأصيل ، ذلك النوع من الأداء الذى لا يمكن اتهامه أو تجريحه ، كما يدخل في مفهومه طبيعة النشأة البدوية وتأثيرها على اختيار المتكلم لألفاظه وسبكها بعضها مع بعضها ، وما ينتج عن هذا السبك من دلالة .

وموقف النقد ـ في كثير من الأحيان ـ كان يعتمد على ما في الصياغة من خواص ترتبط بالبداوة أو التحضر ؛ فقد روى الأصمعي أن خلف الأحمر قبل بين عيني بشار بمحضر أبي عمرو بن العلاء حين استنشاده قصيدته الرائية :

بكّرا صاحبيّ قبل الهجير … إن ذاك النجاح في التبكير

حيث قال خلف لبشار بعد ما أنشده القصيدة : لو قلت ياأبا معاذ مكان (إن ذاك النجاح) (بكرا فالنجاح في التبكير) كان أحسن ـ فقال بشار : إنما قلتها ـ يعني قصيدته ـ أعرابية وحشية ، فقلت : (إن ذاك النجاح في التبكير) كما يقول الأعراب البدويون ، ولو قلت : (بكرا فالنجاح في التبكير) كان هذا من كلام المولدين ، ولايشبه ذلك الكلام ، ولا يدخل في معنى القصيدة التي قلتها ، فقام خلف وقبله .(٦٢)

ولهذا كله استمد الشعر القديم قداسة وقفت حائلا أمام تقبل الشعر المحدث ؛ فقد أنشد أبو عمرو قول امرىء القيس :

نطعنهم سلكى ومخلوجة … كرك لامين على نابل

وقول الحارث بن حلزة :

زعموا أن كل من ضرب العير … موال لنا وأنا الولاء

« فقال : ذهب من يحسن هذا الكلام ؛ ولهذا صار العلماء لا يحتجون بشعر المحدثين ، ولا يستشهدون به ، كبشار بن برد ، والحسن بن هانىء ، ودعبل والعتابي ، وأحزابهم من فصحاء الشعراء والمتقدمين في صنعة الشعر ونجره ؛ وإنما يرجعون في الاستشهاد إلى شعر الجاهلية ، وإلى المخضرمين منهم ، وإلى الطبقة الثالثة التي أدركت المخضرمين ، وذلك لعلمهم بما دخل الكلام في الزمن المتأخر من الخلل والاستحالة عن رسمه الأول » .(٦٣)

ويبدو أن محاولة صب اللغة في قوالب ممنطقة كان وراءه عقلانية البصرة في رسمها لحدود (الكلام العربي) ؛ فكل ما خرج عن هذه القوالب حكم عليه بالشذوذ ، وقاد سيبويه هذه الحركة العقلية في قدرة

مذهلة ، نلحظها فى (الكتاب) بالتعليل والاستدلال ، وتقديم المقدمات واستخلاص النتائج .

وفى مقابل البصرة ظهرت حركة أخرى فى (الكوفة) بزعامة الكسائى ؛ فبينما كان البصريون يدعون إلى العقل ويحكمونه بتنظيم مباحثهم منهجيا ، جاء الكوفيون بدعوة مضادة ، يكون الحكم فيها للسابقة لا للقاعدة العقلية ؛ فالأداء العربى فى كل صورة هو النموذج الذى نحتذيه ، ولا معنى لرفض استعمال ورد عن العرب والحكم بشذوذه ؛ فمعيار الصواب والخطأ هو الرجوع إلى ما قيل لا إلى ما كان يجب أن يقال .(٦٤)

ومن الحق أن مقولة (الكلام العربى) قد أصابها نوع من الاهتزاز نتيجة لحركة الفتح العربى ، واتصال لغة العرب بغيرها من اللغات . وقد أتاح ذلك بعض التطور الدلالى ، وأصبح الالتزام بالنمط البدوى نوعا من الجمود ، وإن ظلت المطالبة به لها سيطرتها على عقول كثير من النقاد والرواة ، كأبى عمرو بن العلاء ، والأصمعى ، وابن الأعرابى .

وقد أدى ذلك إلى رفض كثير من أشعار جرير والفرزدق وإسحق الموصلى والكميت والطرماح وغيرهم .

وقد اعتمد ابن جنى لغة أهل الوبر أساسا أوليا للمواضعة الصحيحة ، ولكنه فى الوقت نفسه قد قبل دلالات المولدين ومعانيهم. وعلل ذلك ابن رشيق باتساع المعانى لاتساع الناس ، وانتشار العرب ، وظهور حياة اجتماعية لم تكن مألوفة للقدماء ومن هنا ظهر فى أشعار الصدر الأول للإسلام كثير من الزيادات على معانى القدماء والمخضرمين ، كما أن فى أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابها كثيرا من التوليدات والإبداعات العجيبة التى لا يقع مثلها للقدماء إلا فى الندرة القليلة . ثم جاء بشار بن برد وأصحابه فزادوا معانى ما مرت بخاطر جاهلى أو مخضرم أو إسلامى .(٦٥)

وقد نقل كل ذلك مع ما نقل إلى المغرب العربى ؛ فقد حمل به الفاتحون وهم يحملون ما كان لهم فى مواطنهم من ثقافة وفكر ، ومن خلاف وتعصب . وتتبع الأندلسيون ما نقل إليهم من شعر على وجه الخصوص ، وميزوا فيه ما كان على مذهب العرب وما كان على مذهب المحدثين .

وكان الميل الغالب إلى مذهب المحدثين ، فى حين انحاز بعض اللغويين ونفر من تلامذة أبى على البغدادى إلى الإعجاب بالشعر الذى على مذهب العرب ، وإن ظل هذا الإعجاب محصورا فى بيئات محدودة كما ذكر فى كثير من مؤلفات أهل المغرب العربى . وفى رسالة ابن حزم عن فضل أهل الأندلس أمثلة لهذا ، كقوله عن أبى الأجرب : هو جار على مذهب الأوائل لا على طريقة المحدثين .(٦٦)

والحق أن المغرب العربى قد حاول الإفادة ــ بكل ما أتيح له من وسائل ــ من التراث العربى المشرقى ، وكان ذلك تمهيدا لظهور الشخصية المغربية المستقلة ، التى تستمد جذورها من منابع الثقافة المشرقية ، ولكنها تتعامل إبداعيا من واقع الظروف الخاصة ، ومن واقع البيئة الجديدة ؛ أى أنه كان هناك مزج بين ما هو محلى خالص وما هو عربى خالص ، حتى ظهر النموذج الشعرى المغربى بأسلوبه المميز ، واستقلاليته الفنية .

الثانى : أن الثقافة العربية الوافدة إلى المغرب جاءت وفى أحضانها بعض من تراث اليونان ، بعد أن تم استيعاب جزء كبير منه فى المشرق العربى ، وبعد أن أخذت ترجمته شيئا من الدقة وحسن الأداء .

وقد قام الأغالبة بتأسيس بيت الحكمة القيروانى ، الذى أشرف عليه أبو اليسر الشيبانى ، وجلبوا إليه نفائس الكتب من العراق والشام ومصر ، واستقدموا له عدداً من القساوسة الصقليين الذين عكفوا على الترجمة من اليونانية واللاتينية إلى العربية فى شتى الموضوعات ، ومختلف فروع المعرفة .(٦٧)

وقد نقل أيضا ضمن ما نقل من تراث أرسطو مفهومه للأسلوب ؛ وهو مفهوم يتصل اتصالا مباشرا بنظريته فى المحاكاة التى تختلف على نحو من الأنحاء مع مفهوم أستاذه أفلاطون لها .

فأفلاطون يرى أن الموجود ينقسم إلى ثلاث دوائر :

الأولى : دائرة المثل والمدركات العقلية ؛ وهى دائرة الحقائق الكلية .

الثانية : دائرة العالم المحسوس ، أو الطبيعة وما يتصل بها من البشر وعواطفهم وإحساساتهم ؛ وهذه الدائرة محاكاة أو مثال للدائرة الأولى .

الثالثة : دائرة الفنون والشعر ، وكل ما فيها تقليد للدائرة الثانية .

فالشعر والفن يتسمان بالتخلف لبعدهما عن عالم المثل ؛ لأنهما صورة للصورة . أما أرسطو فإنه يحصر المحاكاة فى الفنون ، سواء كانت فنونا جميلة كالموسيقى والرسم والشعر ، أو فنونا عملية نفعية كفن البناء والنجارة مثلا ؛ فالمحاكاة أعظم من الحقيقة والواقع . والفن عند أرسطو - بمحاكاته للطبيعة ــ يساعد على فهمها ؛ وبمعنى آخر فإن المحاكاة الأرسطية ليست قصرا على نتاج ما فى الطبيعة ، أو على مجرد نقل صورة لها ، وليست وقوفا عند حدود التشابه الخارجى للأشياء ، ولكنها محاكاة لجوهر ما فى الطبيعة ، لإكمالها وجلاء أغراضها .(٦٨)

وتبعا لذلك يرتبط الأسلوب بالمحاكاة ؛ ففى الشعر ــ مثلا ــ نجد اختلاف الأساليب باختلاف أجناسه ؛ فمنها ما يحاكى عن طريق القصص ، كما فى الملحمة ؛ ومنها ما يحاكى الأشخاص وهم يفعلون ، كما فى المأساة والملهاة .

ويهمنا أن نعرض هنا الجانب الآخر من فهم أرسطو للأسلوب ، الذى يتصل بالتعبير ووسائل الصياغة ؛ وهو ما يمكن أن يندرج تحت ما يدرس فى (علم التراكيب) الآن ، حيث نجد خصائص عامة تفرق بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر ، وخصائص تفرق بين الحقيقة والمجاز ، وكل ذلك مرده إلى قدرة الكاتب أو الشاعر ، وابتكاره فى الصياغة .(٦٩)

نخلص من كل ذلك إلى أن الدارسين المغربيين وجدوا بين أيديهم مفهومين للأسلوب :

أحدهما : جاء من المشرق العربى مرافقا لقضية الإعجاز غالبا ، ومنفصلا عنها فى القليل . وربما كان ما عرضه عبد القاهر الجرجانى من نظرية النظم أعظم مؤثر فى هذا المجال ، سواء فى التنظير أو التطبيق .

والآخر : جاء من قبل أرسطو ، بما يحويه من نظرة شمولية لعناصر الإبداع الفنى فى الأدب وغير الأدب ، ثم امتداد هذه النظرة لتغطى مساحة النص الأدبى دون تركيز على جزئياته التركيبية فى حد ذاتها .

ويبدو أن النظر إلى مفهوم الأسلوب لم يكن — فى بداية الأمر — إلا مجرد تعبير عن الطريقة الخاصة التى يطرقها الناس جماعيا ، أو على المستوى الفردى . والخصوصية هنا قد ترتبط بالنواحى الفنية فتتنوع وتتميز ، كما فى أساليب الغناء مثلا ، وتميزها بعناصر الإيقاع الموسيقى .

فالنهشلى قد قرأ الشعر العربى ، وعرف فيه جانبين : أنه سجل العرب الذى يحفظ آثارهم ويقيد أخبارهم ؛ وأنه آلة غنائهم الذى ترتاح له القلوب ، وتجذل به النفوس ، وتصغى له الأسماع .

« ولما رأت العرب المنثور يند عليهم ، ويتفلت من أيديهم ، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم ، تدبروا الأوزان والأعاريض ، فأخرجوا الكلام على أحسن مخرج بأساليب الغناء ، فجاءهم مستويا ، ورأوه باقيا على مر الأيام ، فألفوا ذلك وسموه شعرا » .(٧٠)

فطبيعة الأسلوب تمتد إلى المقارنة بين الطريقة الخاصة التى عليها ضروب الغناء ، والطريقة الخاصة التى سار عليها الشعر فى بداية نشأته ، مع الأخذ فى الحسبان أن هذه الطريقة إنما تتمثل فى النواحى المحسوسة فى الغناء ، كما تتمثل فى النواحى المحسوسة فى الشعر من الأوزان والأعاريض .

وابن رشيق ينحو نحو أستاذه عبد الكريم أحيانا فيربط الأسلوب بمعنى الطريقة الخاصة فى الأداء ؛ ذلك « أن العرب إنما فضلت بالبيان والفصاحة ، وحلا منطقها فى الصدور ، وقبلته النفوس لأساليب حسنة ، وإشارات لطيفة تكسبه بيانا ، وتصوره فى القلوب تصويرا » .(٧١)

ثم يربطه أحيانا بالصياغة اللفظية وما يتوافر فيها من تلاؤم الأجزاء ، وسهولة المخرج ، وعذوبة النطق ، وقرب الفهم . « قال أبو عثمان الجاحظ : أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان . وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذى ذكره الجاحظ لذ سماعه ، وخف محتمله ، وقرب فهمه ، وعذب النطق به ، وحلى فى فم سامعه ، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه ، وثقل على اللسان النطق به ، ومجته المسامع ، فلم يستقر فيها منه شىء » .(٧٢)

وكما ربطه بالصياغة اللفظية ربطه أيضا بالقيم التعبيرية التى رددها البلاغيون ، كالتشبيه والتمثيل والاستعارة ؛ فـ « التمثيل والاستعارة من التشبيه إلا أنهما بغير آلته ، وعلى غير أسلوبه ؛ والمثل المضروب فى الشعر نحو قول طرفة :

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزود

راجع إلى ما ذكرته ، لأن معناه : ستبدى لك الأيام كما أبدت لغيرك ، ويأتيك بالأخبار من لم تزود ، كما جرت عادة الزمان » .(٧٣)

وإذا كان ابن رشيق — فى ترديده لكلمة الأسلوب — ظل قريبا من الجاحظ فى إعطاء أهمية خاصة للصياغة ، فإنه لم يغفل جانب المعنى ، وجعل له ارتباطا بالأسلوب أيضا على نحو من الأنحاء ؛ ذلك أن التمايز بين الشعراء كما يكون بمقدرتهم على اختيار الألفاظ الآسرة ، يكون أيضا بمقدرتهم على التحرك فى أغراض الشعر وأساليبه .

« ويحكى أن الفرزدق لما وقع بينه وبين جرير ما وقع ، وحكم بينهما ، قال بعض الحكام : الفرزدق أشعر لأنه أقواهما أسر كلام ، وأجراهما فى أساليب الشعر ، وأقدرهما على تطويل ، وأحسنهما قِطَعا » .(٧٤)

والواقع أن عبد الكريم وابن رشيق لم يضيفا شيئا إلى مفهوم الأسلوب كما جاءهم من المشرق ، بل الواقع أيضا أن مدلوله لم يكن ذا أهمية خاصة ، بل ردداه على أنه مفردة تحمل مضمونا محددا فى الناحية اللغوية ، دون اعتبار كبير لما يؤدى إليه هذا المضمون اللغوى من جوانب فنية يتصل بمستويات الأداء الأدبى .

وقد أورد حازم القرطاجنى فى كتابه (منهاج البلغاء) منهجا خاصا لدراسة الأسلوب ، متابعا فى ذلك أرسطو ، الذى أورد فى كتاب الخطابة قسما خاصا بالأسلوب أيضا .(٧٥)

ويبدو من قراءتنا لمنهج حازم أنه قرأ عبد القاهر واستوعب مفهومه للنظم ، ثم أقام هذا المفهوم فى مقابلة الأسلوب ، مع فارق دقيق هو أنه جعل النظم عملية تشمل النتاج الإبداعى منذ بدايته إلى منتهاه . وهو بذلك يحاول كسر الحاجز الفكرى الذى صنعه عبد القاهر بتوقفه — فى عرضه لنظرية النظم — عند حدود الجملة الواحدة ، أو ما هو فى حكم الجملة الواحدة .

وجد حازم أمامه مفهوما للأسلوب يأتيه من قبل أرسطو ، ومفهوما للنظم يأتيه من قبل عبد القاهر ، فسار فى تحديد مفهومه الخاص متأثرا أحيانا بنظرة أرسطو إلى العمل الأدبى بحسبانه وحدة متكاملة شاملة للقطعة الأدبية كلها ، نثرا كانت أم شعرا ، ملاحظا انتقال الشاعر من موضوع إلى موضوع فى القصيدة الواحدة فى تسلسل فكرى ؛ ومتأثرا أحيانا أخرى بالنظم ، مع ربطه بالصياغة اللفظية من ناحية ، وبالعلاقات النحوية — على نحو ما قال به عبد القاهر — من ناحية أخرى .

« ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع فى واحد منها الجملة الكبيرة من المعانى والمقاصد ، وكانت لتلك المعانى جهات فيها توجد ، ومسائل منها تتقى ، كجهة وصف المحبوب ، وجهة وصف الخيال ، وجهة وصف الطلول ، وجهة وصف يوم النوى ، وما جرى مجرى ذلك فى غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض ، وبكيفية الاطراد فى المعانى ، صورة وهيئة تسمى الأسلوب ، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعانى نسبة النظم إلى الألفاظ ؛ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار فى أوصاف جهة من جهات غرض القول ، وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة ، فكان بمنزلة النظم فى الألفاظ الذى هو صورة كيفية الاستمرار فى الألفاظ والعبارات ، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض ، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب . فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية » .(٧٦)

فكأن الأسلوب يشمل جانبا من البناء اللغوى يختص بالتأليفات المعنوية ، فى حين ينصب النظم على التأليفات اللفظية .

ففى الأسلوب يلاحظ حسن الاطراد والتناسب والتلطف فى الانتقال من جهة إلى جهة ، كما يلاحظ فى النظم حسن الاطراد من

بعض العبارات إلى بعض .

وكأن حازما قام بعملية تلفيق بين مفهوم أرسطو للأسلوب ، ومفهوم عبد القاهر للنظم ، فجعل النظم بمثابة التعبير ووسائل الصياغة ، وهو مفهوم أرسطو للأسلوب(٧٧) ، وجعل الأسلوب مرتبطا فى الحسن القولى بوحدة الكلام ، أى بمجموع أجزائه المترابطة ، التى لا يقوم جزء منها بمعزل عن الأجزاء الباقية ؛ وذلك يمثل الجانب الآخر من مفهوم أرسطو للأسلوب ، الذى يتصل بنظرية المحاكاة » .(٧٨)

وإنما ذكرت كلمة تلفيق لما قام به حازم ، لأن الرجل حاد عما عرف عن عبد القاهر من أن النظم يعتمد على الترتيب المعنوى ، أو الحركة العقلية التى تجسدها العلاقات النحوية فى الصياغة ، ولم يرد عنده فى أى من أجزاء نظريته ما يفهم منه ارتباط النظم بالتأليفات اللفظية وحدها .

فالنظم والأسلوب مسميان لمدلول واحد ـ عند الجرجانى ـ كما سبق أن عرضنا ، وصعوبة التركيب عنده تأتى من جهة المعنى لا من جهة اللفظ ، « وذاك أنه صعب عليك أن توفق بين معانى تلك الألفاظ المسجعة وبين معانى الفصول التى جعلت أردافا لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت من أسلوب إلى أسلوب ، أو دخلت فى ضرب من المجاز ، أو أخذت فى نوع من الاتساع ، وبعد أن تلطفت على الجملة ضربا من التلطف . وكيف يتصور أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى ، وأنت إن أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال ، وإنما تطلب المعنى ، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك » .(٧٩)

ومن الملاحظ أن حازما يربط الأسلوب أيضا بطبيعة الجنس الأدبى ؛ فقد تحدث فى القسم الرابع (فى الطرق الشعرية وأساليبها والتعريف بمآخذ الشعراء فى ذلك) ، وجعل المنهج الأول للإبانة عن طريق الشعر من حيث تنقسم إلى جد وهزل ، وأحوال ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها .

« فأما الجد فهو مذهب فى الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك؛ وأما طريقة الهزل فإنها مذهب فى الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك »(٨٠)

وهذا التقسيم الذى اعتمده حازم يدل أيضا على تأثره بأرسطو فى قسمى الكوميديا والتراجيديا ، وما لاحظه من أن الشعراء الأخيار مالوا إلى محاكاة الفضائل والشعراء الأرذال مالوا إلى محاكاة الرذائل .

وقد فهم حازم من تلخيص ابن سينا أن التراجيديا محاكاة ينحى بها منحى الجد ، والكوميديا محاكاة ينحى بها منحى الهراء والاستخفاف ، فجعل ذلك أساسا لتقسيم الشعر العربى إلى طريقتين : طريقة الجد ، وطريقة الهزل .(٨١)

ومن الملاحظ أن حازما عندما يتناول إعجاز القرآن ، يعود عن هذا التلفيق إلى التسوية بين النظم والأسلوب ؛ فقد ذكر السيوطى قول حازم فى منهاج البلغاء « وجه الإعجاز فى القرآن من حيث استمرت الفصاحة والبلاغة فيه من جميع أنحائها فى جميعه استمرارا لا يوجد له فترة ، ولا يقدر عليه أحد من البشر ، وكلام العرب ومن تكلم بلغتهم لا تستمر الفصاحة والبلاغة فى جميع أنحائها فى العالى منه إلا فى الشىء اليسير المعدود ، ثم تعرض الفترات الإنسانية فينقطع طيب الكلام ورونقه ، فلا تستمر لذلك الفصاحة فى جميعه بل توجد فى تفاريق وأجزاء منه » .(٨٢)

فكأن الأسلوب أصبح جماع مواصفات معينة تصله إلى درجة الامتياز ، وصولا إلى مرحلة الإعجاز فى التعبير القرآنى بحسبان ما يحويه أسلوبه من خصائص تتصل بالفصاحة بالنسبة للدوال ، وتتصل بالبلاغة بالنسبة للمدلولات ، وهو ما يمكن اندراجه تحت مفهوم النظم كما حدده عبد القاهر .

فحازم لم يثبت على اتجاه واحد فى تحديد معنى الأسلوب ، بل تردد بين عدة مسالك ؛ فتارة يربطه بالنواحى المعنوية فى التأليفات ، وتارة بالجنس الأدبى كما عرضه أرسطو ، وتارة بالفصاحة والبلاغة كما قال به المشرقيون .

ويبدو أن العودة إلى الأسلوب بمفهومه المشرقى كانت سمة تميز الدراسات المغربية إذا ما اتصل الأمر بمباحث الإعجاز وقضاياه الجدلية .

فابن جزى الكلبى ينحو بالأسلوب نحو عبد القاهر فى التسوية بينه وبين النظم ، وهو بسبيل التقديم لتفسيره (كتاب التسهيل) ببعض الفصول التى تتعلق بعلوم القرآن وإعجازه ، وقد جعلها عدة وجوه :

ثانيها : « نظمه العجيب وأسلوبه الغريب من قواطع آياته ، وفواصل كلماته » .(٨٣)

كما أن ارتباط الأسلوب بنظم الكلام يظل سمة تميز الدراسات القرآنية التى تعتمد على رصد الخواص التركيبية فى آيات القرآن ، سواء أكانت هذه الدراسات لها استقلالية بالبحث القرآنى ، أم جاءها عرضا .

فالعبدرى يتحدث عن الضمير فى قوله تعالى : (فإن لم يكونا رجلين) وأنه للرجلين ، لأن الشهيدين قيدا بأنهما من الرجال . وعلى هذا يكون تقدير الكلام : فإن لم يكن الرجلان رجلين ؛ وهذا محال .

وقد ظهر له أن الجواب فى هذا هو أن (الشهيدين) لما كان يمكن إطلاقه على المرأتين ، قيده تعالى بقوله : (من رجالكم) ثم أعاد الضمير فى قوله : (فإن لم يكونا) على الشهيدين مطلقا . وكان عوده عليهما أبلغ ليكون نفى الصفة عنهما كما كان إثباتها لهما ، فيكون الشرط موجبا ومنفيا عن الشهيدين المطلقين ، لأن قوله : (من رجالكم) كالشرط . كأنه قال : إن كانا رجلين .

« وفى النظم على هذا الأسلوب من الارتباط وتعانق الكلام ، وجريه على نمط واحد ، ما لاخفاء به ، كما أن فى ضده من الاختلاف والتزايل والتدابر والتخاذل ما يذهب رونق الكلام ، ويبلى جدة الفصاحة » .(٨٤)

فمحاولة العبدرى إبراز الدلالة عن طريق العلاقات النحوية فى بنية الآيات هو الذى أسماه بالأسلوب ، ولن يكون لهذا الأسلوب تحقق إلا بالنظم على طريق مخصوص ، تتحقق فيه عناصر الترابط فيتعانق الكلام ، ويجرى على نمط واحد .

وتكاد تكون مقولة (العربى والمحدث) هى أساس الدراسة التى أجراها ابن خلدون حول الأسلوب ولعله من هنا أن جاءت هذه

الدراسة من خلال تعرضه لصناعة الشعر ووجه تعلمه حيث يقول :

«ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة ـ صناعة الشعر ـ وما يريدون بها فى إطلاقهم . فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الذى يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب ، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه ، الذى هو وظيفة العروض ؛ فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية ؛ وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصور ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال ، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان ، فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء فى القالب ، أو النساج فى المنوال ، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه ؛ فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به ، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة ؛ فسؤال الطلول فى الشعر يكون بخطاب الطلول ، كقوله :

يا دار مية بالعلياء فالسند

ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال ، كقوله :

قفا نسأل الدار التى خف أهلها

أو باستبكاء الصحب على الطلل ، كقوله :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين ، كقوله :

ألم تسأل فتخبرك الرسوم

ومثل تحية الطلول بالأمر لمخاطب غير معين بتحيتها ، كقوله :

حى الديار بجانب الغزل

أو بالدعاء لها بالسقيا ، كقوله :

أسقى طلولهم أجش هزيم ∴ وغدت عليهم نضرة ونعيم

أو سؤاله السقيا لها من البرق ، كقوله :

يا برق طالع منزلا بالأبرق ∴ واحْدُ السحاب لها حداء الأنيق

أو مثل التفجع فى الجزع باستدعاء البكاء ، كقوله :

كذا فليجل الخطب وليقطع الأمر ∴ وليس لعين لم يفض ماؤها عذر

أو باستعظام الحادث كقوله :

أرأيت من حملوا على الأعواد

أو بالتسجيل على الأكوان بالمصيبة لفقده ، كقوله :

منابت العشب لا حام ولا راع ∴ مضى الردى بطويل الرمح والباع

أو بالإنكار على من لم يتفجع له من الجمادات ، كقول الخارجية :

أيا شجر الخابور مالك مورقا ∴ كأنك لم تجزع على ابن طريف

أو بتهنئة فريقه بالراحة من ثقل وطأته ، كقوله :

ألقى الرماح ربيعة بن نزار ∴ أودى الردى بفريقك المغوار »[85]

ومن الواضح أن ابن خلدون كانت لديه فكرة مفصلة عن مفهوم الأسلوب عند المشرقيين من العرب ، كما كانت لديه فكرة واضحة عما كتبه حازم القرطاجنى فى هذا المجال ، حتى إنه كثيرا ما كان يردد أقواله وأمثلته بنصها .

ولنا على كلام ابن خلدون عدة ملاحظات :

أولا : أنه جعل للأسلوب مفهوما ذهنيا خالصا ، بوصفه صورة تملأ النفس وتطبع الذوق . وقد أرجع تكوين هذه الصورة إلى ما يستمده الأديب من ذخيرته المحفوظة على الوضع الذى رسمته قواعد النحو والصرف والبلاغة والعروض ، أى من خلال تصور محدود عن وحدة النظام اللغوى واتصاله ، سواء ما يتصل منه بجانب الصحة ، أو ما يتصل منه بجانب المزية والفضيلة .

وإن كانت هذه العلوم يأتى دورها تبعا بعد تحقق الإدراك الذهنى للقالب الشعرى بملكة اللسان العربى .

وابن خلدون بهذا يسير على هدى الرواة القدامى من أمثال أبى عمرو بن العلاء وأضرابه ممن تعصبوا لنوع معين من الشعر له حدوده المكانية والزمانية والفنية التى تحقق له صورة (الشعر العربى الأصيل) ، فى مقابل الشعر المحدث الذى لم يجد منهم قبولا ولم يعطوه شرعية الوجود اللغوى ، وإن لم يحرموه شرعية الوجود الفنى .

ثانيا : أن الأسلوب بهذا التصور أصبح أمرا افتراضيا لا يمكن أن يكون له وجود إلا بتمام التركيب اللغوى ؛ أى أن هناك ارتباطا بين الأسلوب والقدرة اللغوية التى تهيء لصاحبها إمكانية تصور أولى للإطار الذى يتحرك فيه لغويا ، ثم إمكانية ملء هذا الإطار عن طريق اختيار الأداة التعبيرية التى تناسب المقام والمقال .

وبمعنى آخر يكون هناك تحرك على مستويين :

الأول : ذهنى خالص يعتمد على الخيال المرتبط بالتجارب الماضية .

الثانى : واقعى خالص يعتمد على عناصر الصياغة وإمكاناتها التركيبية .

ثالثا : أن الأسلوب ـ عند ابن خلدون ـ يأخذ شكل الظاهرة الاجتماعية الموحدة ، على معنى أن دراسة النماذج الكلامية الصادرة عن أفرادها تتيح لنا الاهتداء إلى العوامل المشتركة التى ساعدت على وجود النموذج المثالى لإطار الكلام .

ومن هنا يحاول أفراد المجتمع أن يظلوا ضمن ضوابط هذا النموذج حتى يكونوا مفهومين من سواهم ، وهذا ما حاول ابن خلدون أن يوضحه فى قوله :

« وأمثال ذلك كثير فى سائر فنون الكلام ومذاهبه ، وتنتظم التراكيب فيه بالجمل وغير الجمل ، إنشائية وخبرية ، اسمية وفعلية ، متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة ، على ما هو شأن التراكيب فى الكلام العربى فى مكان كل كلمة من الأخرى يعرفك فيه ما تستفيده بالارتياض فى أشعار العرب من القالب الكلى المجرد فى الذهن من التراكيب المعينة التى ينطبق ذلك القالب على جميعها ، فإن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج ، والصورة الذهنية المنطقية كالقالب الذى يبنى فيه ، أو المنوال الذى ينسج عليه ، فإن خرج عن القالب فى بنائه ، أو عن المنوال فى نسجه كان فاسدا . . . .

وهذه الأساليب التى نحن نقررها ليست من القياس فى شيء ، إنما هى هيئة ترسخ فى النفس من تتبع التراكيب فى شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها ، فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها فى كل تركيب » .[86]

رابعا : أن ابن خلدون قد ربط بين أجناس الأدب والأسلوب ،

مستعينا فى ذلك بالفروق اللفظية والمعنوية بين المنظوم والمنثور ، ثم ربط هذه الفروق بخصائص تعود إلى علوم النحو والصرف والعروض والبلاغة ، فنراه يتحدث عن انقسام الكلام إلى فنى النظم والنثر فيقول :

« وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه فى المنثور من كثرة الأسجاع ، والتزام التقفية ، وتقديم النسب بين يدى الأغراض . وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه ، ولم يفترقا إلا فى الوزن ، واستمر المتأخرون من الكتاب على هذه الطريقة واستعملوها فى المخاطبات السلطانية ، وقصروا الاستعمال فى المنثور كله على هذا الفن الذى ارتضوه وخلطوا الأساليب فيه ، وهجروا المرسل وتناسوه ، وخصوصا أهل المشرق .

وصارت المخاطبات السلطانية لهذا العهد عند الكتاب الغفل جارية على هذا الأسلوب الذى أشرنا إليه ، وهو غير صواب من جهة البلاغة ، كما يلاحظ من تطبيق الكلام على مقتضى الحال من أحوال المخاطب والمخاطب ، وهذا الفن المنثور المقفى أدخل المتأخرون فيه أساليب الشعر ، فوجب أن تنأى المخاطبات السلطانية عنه ؛ إذ أساليب الشعر تناسبها اللوذعية ، وخلط الجد بالهزل ، والإطناب فى الأوصاف ، وضرب الأمثال ، وكثرة التشبيهات والاستعارات ، حيث لا تدعو ضرورة إلى ذلك فى الخطاب . . . . . والمقامات مختلفة ، ولكل مقام أسلوب يخصه من إطناب أو إيجاز أو حذف أو إثبات أو تصريح أو إشارة وكناية واستعارة » .(٨٧)

فابن خلدون فى هذا النص كان واضحا فى ربط الأسلوب بنوعين فنيين هما : الشعر والنثر . والتفرقة بينهما تقوم على خصائص كل نوع من حيث التشكيل اللغوى ، والبناء العروضى .

والملمح اللافت هنا أنه ربط بين الأسلوب والمخاطب ومقتضى الحال الذى يتصل بهما ، من إطناب أو إيجاز أو حذف أو إثبات أو تصريح أو إشارة وكناية واستعارة .

فالحق أن ابن خلدون كان أنجح أهل المغرب فى بحثه للأسلوب على مستوييه الذهنى والمادى ، وكان أقدرهم على ربطه بالسياقات الاجتماعية واللغوية التى يرد فيها ، وكل ذلك دون إغفال لعنصرى الاتصال من متكلم ومخاطب . وهذا ما يعد إضافة حقيقية إلى ما قدمه حازم القرطاجنى وغيره من مفكرى المغرب العربى فى هذا المجال .

الهوامش

(١) ضحى الإسلام ـ أحمد أمين ـ النهضة المصرية ـ الطبعة الأولى سنة ١٩٥٢ : ١٦٣/٣ .
(٢) انظر : ضحى الإسلام : ٣٦/٣ .
(٣) السابق : ٣٩ .
(٤) السابق : ٤٠ ـ ٤٢ .
(٥) تأويل مشكل القرآن ـ ابن قتيبة ـ تحقيق السيد أحمد صقر ـ إحياء الكتب العربية القاهرة سنة ١٩٥٤ : ١٠ ، ١١ .
(٦) السابق : ١٦ .
(٧) ارتفاع المرجل : إصلاحه ـ فى الكتائف : إصلاح الضُّباب ، لأن الكتيفة الضبة ، أو الكتيفة كلبتا الحداد . بعيره فى الحالين بالحدادة .
(٨) تفلق ابرمة أعشار : تنكسر قد أجزاء عشرة ـ الأكبار : جمع كير .
(٩) المقرفات : المقرف والمقرفة من الفرس وغيره ما يدانى الهجنة ، أى أن أمه عربية لا أبوه ـ أبان : استبان ـ العراب : الخالصة العروبة ـ الملاة : السندان . الرباط : الخيل ، أو المكان المعد للمرابطة .
(١٠) المثل السائر ـ ابن الأثير ـ تحقيق الدكتورين أحمد الحوفى وبدوى طبانة ـ نهضة مصر ـ الطبعة الأولى : ٢٨٠/٣ ، ٢٨١ .
(١١) بيان إعجاز القرآن للخطابى ـ ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن للرمانى والخطابى وعبد القاهر ـ تحقيق محمد خلف الله أحمد ودكتور محمد زغلول سلام . دار المعارف سنة ١٩٦٨ : ٣٦ .
(١٢) السابق : ٦٥ ، ٦٦ .
(١٣) السابق : ٤٥ ، ٤٦ .
(١٤) السابق : ٤٦ ، ٤٧ .
(١٥) السابق : ٤٥ .
(١٦) إعجاز القرآن ـ الباقلانى ـ تحقيق السيد أحمد صقر ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٣ : ١٥ .
(١٧) السابق : ٦ .
(١٨) السابق : ٢٦ .
(١٩) انظر السابق : ١١٣ .
(٢٠) السابق : ٣٥ .
(٢١) السابق : ٥٧ .
(٢٢) السابق : ٥٣ .
(٢٣) السابق : ١١٩ .

(٢٤) دلائل الإعجاز ـ عبد القاهر الجرجانى ـ شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى ـ القاهرة سنة ١٩٧٠ : ٤١٨ .

(٢٥) أسرار البلاغة ـ عبد القاهر الجرجانى ـ دار المعرفة ـ لبنان ١٩٧٨ : ٢٥١ .

(٢٦) دلائل الإعجاز : ١٠١ ، ١٠٢ .

(٢٧) أسرار البلاغة : ٥٠ .

(٢٨) السابق : ١٩٤ ، ١٩٥ .

(٢٩) السابق : ١٩٤ ، ١٩٥ .

(٣٠) الكشاف ـ الزمخشرى ـ التجارية ـ الطبعة الأولى سنة ١٣٥٤ هـ : ١/ ١٠ .

(٣١) السابق : ٣/٢١٨ .

(٣٢) السابق : ٣/٢٤٩ .

(٣٣) نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز ـ الرازى ـ الأداب والمؤيد بمصر سنة ١٣١٧ هـ : ٦ .

(٣٤) مفتاح العلوم ـ السكاكى ـ دار الكتب العلمية ببيروت : ٧٦ .

(٣٥) السابق : ١٤٠ .

(٣٦) السابق : ١٤٠ .

(٣٧) السابق : ٣ .

(٣٨) الطراز ـ يحيى العلوى ـ المقتطف بمصر سنة ١٩١٤ : ٢/٢٢٢ ، ٢٢٣ .

(٣٩) السابق : ١/٣٤ .

(٤٠) السابق : ١/١٣٤ .

(٤١) السابق : ٢/٨٢ .

(٤٢) السابق : ١/١٣١ .

(٤٣) خريدة القصر وجريدة العصر ـ تحقيق محمد بهجة الأثرى ، والدكتور جميل سعيد . مطبوعات المجمع العلمى العراقى سنة ١٩٥٥ ـ القسم العراقى ١/ ٧ .

(٤٤) السابق : ١/١٠٢ .

(٤٥) السابق : ١/١٢٤ .

(٤٦) سر الفصاحة ـ ابن سنان الخفاجى ـ شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدى ـ صبيح بمصر ، سنة ١٩٦٩ : ١٥٦ .

(٤٧) انظر السابق : ٢٧٨ .

(٤٨) الصميم من كل شىء خالصه ومحضه ، والأبيات من مجزوء البسيط ، ولكنها غير متفقة لكثرة الزحاف فيها ، وهذا يسمى التخليع .

(٤٩) سر الفصاحة : ١٨٤ .

(٥٠) السابق : ٢٤٨ .

(٥١) بديع القرآن ـ ابن أبى الإصبع المصرى ـ تحقيق حفنى محمد شرف ـ نهضة مصر ـ الطبعة الأولى سنة ١٩٥٧ : ٣٢٨ .

(٥٢) السابق : ١٠٥ .

(٥٣) جوهر الكنز ـ نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبى ـ تحقيق د . محمد زغلول سلام ـ منشأة المعارف بالأسكندرية سنة ١٩٨٣ : ٤٢ .

(٥٤) انظر السابق : ٤٢ ، ٤٣ .

(٥٥) السابق : ٣٣ .

(٥٦) السابق : ٤٢٩ .

(٥٧) البرهان فى علوم القرآن ـ الزركشى ـ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ـ دار المعرفة بلبنان : ٢/٣٨٢ .

(٥٨) السابق : ٣/٢٨٧ .

(٥٩) السابق : ٢/٣٨٣ .

(٦٠) السابق : ١/٣١٢ .

(٦١) السابق : ٢/١٢٣ .

(٦٢) مفتاح العلوم : ٧٥ .

(٦٣) بيان إعجاز القرآن : ٤٦ .

(٦٤) انظر : المعقول واللا معقول فى تراثنا الفكرى ـ د.زكى نجيب محمود ـ دار الشروق سنة ١٩٨١ : ٩٤ .

(٦٥) العمدة : ٢/١٨٣ ـ ١٨٥ .

(٦٦) تاريخ النقد الأدبى فى الأندلس ـ د. محمد رضوان الداية ـ دار الأنوار بلبنان سنة ١٩٦٨ : ٢٦٤ . .

(٦٧) انظر : النقد الأدبى فى المغرب العربى . د. عبده عبد العزيز قلقيلة ـ الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٣ : ٢٦ .

(٦٨) النقد الأدبى الحديث ـ د. محمد غنيمى هلال ـ النهضة العربية سنة ١٩٦٩ : ٤٣ .

(٦٩) انظر : السابق : ١١٤ ـ ١١٦ .

(٧٠) الممتع فى صنعة الشعر ـ عبد الكريم النهشلى ـ تحقيق د. محمد زغلول سلام ـ منشأة المعارف بالاسكندرية سنة ١٩٨٠ : ١٩ .

(٧١) العمدة ـ ابن رشيق ـ أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥ : ٢/٤٣ .

(٧٢) السابق : ١/١٧١ .

(٧٣) السابق : ١/١٨٩ .

(٧٤) السابق : ١/١٢٤ .

(٧٥) انظر : الخطابة ـ أرسطوطاليس ، الترجمة العربية القديمة ـ تحقيق عبد الرحمن بدوى ـ النهضة المصرية سنة ١٩٥٩ : ١٨١ وما بعدها .

(٧٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ حازم القرطاجنى ـ تحقيق د . محمد الحبيب ابن خوجة ، تونس سنة ١٩٦٦ : ٣٦٣ .

(٧٧) النقد الأدبى الحديث : ١١٤ .

(٧٨) السابق : ٤٣ ، ٤٤ .

(٧٩) دلائل الإعجاز : ١٠١ ، ١٠٢ .

(٨٠) منهاج البلغاء : ٣٢٧ .

(٨١) كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ـ د.شكرى عياد ـ الكاتب العربى بالقاهرة سنة ١٩٦٧ : ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

(٨٢) الإتقان فى علوم القرآن ـ جلال الدين السيوطى ـ مطبعة حجازى بالقاهرة سنة ١٩٤١ : ٢/٢٠١ ، ٢٠٢ .

(٨٣) كتاب التسهيل لعلوم التنزيل ـ دار الكتاب العربى ـ لبنان سنة ١٩٧٣ : ١/ ١٤ .

(٨٤) الرحلة المغربية ـ أبو عبد الله محمد العبدرى ـ تحقيق محمد الفاسى ـ الرباط سنة ١٩٦٨ : ٦١ ـ ٦٣ .

(٨٥) مقدمة ابن خلدون ـ دار العودة ـ بيروت ص ٤٧٤ .

(٨٦) المقدمة : ٤٧٤ ، ٤٧٥ .

(٨٧) السابق : ٤٧٠ .

الخيال.. مصطلحًا نقديًا بين حازم القرطاجنى والفلاسفة

صفوت عبد الله الخطيب

(١) يشكل الخيال الأساس الثالث فى النظرية النقدية عند حازم القرطاجنى بعد حد الشعر وأسس إبداعه . ولا يعنى ذلك الترتيب مطلقا الفصل بين هذه الأسس ؛ فطبيعة البناء النقدى أن تتضافر أسسه أو مبادئه فى القيام به دفعة واحد ، دونما فصل بينها أو تفضيل لبعضها على الآخر .

وقد يتبين للدارس فى ماهية الشعر ، كيف أنه لا يتميز عما سواه من الفنون إلا بالخيال[١] ؛ إذ إن الخيال هو الطريق إلى إظهار الصور التى تتضمنها القصيدة ، بمعنى أنه الوسيلة المشتركة بين المبدع والمستقبل ، التى عن طريقها يمكن أن يتواصل العمل الفنى ؛ وذلك « أن الصور من حيث هى صور أو مثل للأشياء لا توجد إلا فى اللحظة التى نتأملها فيها ؛ وكلما تجدد التأمل تجددت هى أيضا ، أى خرجت من القوة إلى الفعل ؛ إذ ليست الصور الكامنة موجودة إلا بالقوة ؛ أى أنها استعدادات نفسية يتركها فينا الإحساس ، أو هى كفاية المخيلة للتخيل »[٢]

معنى ذلك إذن أن الخيال هو وسيلة الاتصال بين المبدع وقارئه ، ولولا التخيل لظلت القصيدة صورا ميتة لا تجد طريقا إلى تمثلها والانفعال بها ؛ ومن ثم فقد كان اهتمام النقاد ، أو المتصلين بنقد الشعر وعلمه بعامة ، كبيرا منذ أرسطو ، ومن جاء بعده من الفلاسفة والشراح العرب ، ولدى الناقد الذى عرف كيف يفهم عنهم ، ويبلور اتجاهاتهم ، ويضيف إليها ، وأعنى به حازما القرطاجنى .

أما أرسطو فإنه لم يشر إلى الخيال صراحة مثل من أتوا من بعده ، وإنما أشار إليه تحت أسماء أخرى ، كالكذب والخرافة[٣] ، وكذلك فى حديثه عن المحاكاة يأتى « ذكره للخيال كوسيلة من وسائل التعبير الأدبى ؛ فإن هذه اللفظة كانت جديدة فى عالم النقد »[٤] .

وقد عرف أرسطو - بالإضافة إلى إشارته إلى الفكرة قيمة الخيال ، فلم يكن يعنى به مجرد اختزان الصور فى الذاكرة وحسب ، وإنما قيل فوق ذلك « إن الشراح ، وخصوصا الإسكندر ، يلاحظون أن أرسطو لم يجعل للخيال أو للذاكرة هذه الوظيفة البسيطة وحسب ، لأنها وظيفة سلبية لا تتجاوز أن تكون الآثار الباقية من أشياء حية ، وإنما أضاف إليه صفة الفعل كذلك ، فجعل الخيال يفعل ، بمعنى أنه ينتج صورا بأن يركبها بعضها مع بعض ، ويغير فيها كما يشاء »[٥] .

ونستطيع أن نقول إن فلاسفة التراث العربى قد أفادوا بما قرأوه من كتب أرسطو . ويشهد بذلك ما ورد فى كتاباتهم عن الخيال ؛ فالكندى مثلا يذكر الخيال بماهيته ومصطلحه الذى عرفه اليونان على حد تعبيره هو نفسه[٦] . ثم إنه يميزه بأهم خصائصه وأعنى القدرة على إعادة تركيب الصور[٧] ، إذ ليس الخيال مجرد إعادة صور ما هو كائن فحسب ، بل ما يمكن أن يكون أيضا .

وكذلك ينص الفارابى على تعريف الخيال وخصائصه[٨] بالطريقة نفسها التى أوردها الكندى ، وإن كان الفارابى يضيف إلى وظيفة التركيب والفصل قوله « ويقترن بها نزاع نحو ما يتخيله »[٩] . ونعتقد أن هذه الوظيفة تنتسب فى عبارة الفارابى إلى التركيبات نفسها ، أى الأعمال الفنية التى أسهم الخيال فى تكوين أجزائها ، وإلا فعلى من يعود الضمير فى كلمة « بها » ؟ بل إن الفارابى يؤكد هذا الفهم الذى يربط بين النزوع والأعمال الفنية المتخيلة وليس الخيال ذاته ، حين يقول فى موضع آخر « فننفعل فيها تخيله لنا الأقاويل الشعرية وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك ، كفعلنا فيها لو تيقنا أن

الأمر كما خيله لنا ذلك القول ، فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه »[10] .

ونلحظ أيضا الموقف نفسه عند ابن سينا ، الذي لم يكد يقدم جديدا عما سبقه في دراسة الخيال ، اللهم إلا هذه الأوصاف الفسيولوجية التي لا غناء فيها للفن أو النقد . فالخيال عنده هو « القوة التي تسمى متخيلة بالقياس إلى النفس الحيوانية ، ومفكرة بالقياس إلى النفس الإنسانية . وهي قوة مرتبة في التجويف الأوسط من الدماغ عند الدودة »[11] . ومثل هذا الكلام لا يحتسب لابن سينا في مجال الفن على أنه إضافة إلى التراث النقدي السابق . وأما ماعدا ذلك ، سواء من ناحية قيمة الخيال وخصائصه في التفريق والجمع أو تركيب الصور[12] ، أو من ناحية قيمة الخيال في تحريك النفس من خلال الأعمال الفنية[13] ؛ فهذه كلها أشياء قد نص عليها الفارابي والكندي من قبله . وعلى هذا فليس هناك مجال للقول بأن « ابن سينا قد فاق العلماء الذين تقدموه في دراسة التخيل ، فميز بين وظائفه المختلفة ودرسها بوضوح لا نجده عند أحد من العلماء المتقدمين ، وإن كان الفارابي قد أشار إلى وظيفتي التفريق والجمع إشارة مختصرة فإن شرح هاتين الوظيفتين وتوضيحهما لا نجده إلا عند ابن سينا »[14] .

ولكن ما يكفينا في هذه المجال هو أن هؤلاء الفلاسفة قد وضعوا تحت تصرف حازم القرطاجني من بعدهم أفكارا تصلح للاستخدام النقدي . ومن هنا يمكن فهم التعريف الذي يقدمه الباحثون للمخيلة على أنها « قوة مبدعة تساعد الفنان على الخلق والإبداع ؛ فالفنان يتناول الصور المدركة بالإحساس ويجزئها إلى عناصر ، ويستطيع بعد ذلك أن يجمع بين هذه العناصر كما يريد فتصير قصيدة موسيقية . أو أسطورة أو حكاية »[15] .

ويأتي دور حازم القرطاجني ليقدم مفهومه للخيال . ولا جدال في أن حازما قد أفاد ممن سبقوه إلى هذا الميدان ؛ فهو يجمع في تعريفه للخيال خلاصة ما توصل إليه شراح أرسطو . وكل ما يتسم به تعريفه من جديد هو إصراره على جعل التخييل وسيلة للتواصل بين مبدع الشعر ومستقبله ؛ بل إن هذا المعنى هو أول ما يواجهنا في تعريف حازم ؛ فالتخييل - عنده - « أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها ، انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض »[16] . وهذا التواصل بين المبدع والمستقبل هو عماد الصورة الفنية ، ولولاه لما كان ممكنا إدراك الصور ولا الانفعال بها . « ولذلك كان حازم يستخدم مصطلح الصورة بمفهوم مخالف لما كنا نراه من قبل ؛ فلم تعد الصورة عنده تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب ، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسي ، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسي غاب عن مجال الإدراك المباشر »[17] .

وحازم أيضا حين يتحدث عن دور الخيال في تركيب الصورة فإنه يضع الأسس الأولى التي يتم هذا التركيب على هدى منها ؛ « فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود ، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب ، وما تخالف وما تضاد ؛ وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ، ثابتة أو متنقلة ، أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة »[18] .

وعلى هذا فإنه يمكننا أن نقول إن حديث حازم عن الخيال جاء - في مجمله - اقتفاء لآثار من سبقوه ، وكل ما له من فضل يمكن احتسابه هو أنه كان حريصا على أن يأتي حديثه عن الخيال من خلال تقعيده للفن الشعري ، أما غيره فإن حديثه عن الفن كان يأتي - إن أتى - من خلال دراسته للخيال .

(٢)

ولعل هذا ما يفصح عن منهج الرجل الذي يسعى إلى الإفادة من التراث السابق في مجال نقده للشعر ، لا مجرد تمثل هذا التراث واستعراضه دونما قيمة أو هدف ، ودونما خطة أو منهج . /

فابن سينا - على سبيل المثال - يرد حديثه عن الخيال من خلال شروحه لكتب أرسطو ، وبخاصة في قسم الطبيعيات . ويهتم ابن سينا بالمناقشات التفصيلية والدقيقة حول الخيال بوصفه قوة من قوى النفس ؛ أي أنه يدرسه في ذاته ، وكأنه بصدد دراسة موضوع فسيولوجي بحت ؛ وإلا فكيف نفسر تفريقه بين ما يسمى بالقوة الحافظة والقوة المصورة ، على الرغم من أن كليهما موظف لاختزان الصور المدركة ، سواء عن طريق الحس أو عن طريق الوهم[19] . أقول كيف نفسر ذلك إلا في ضوء فهمنا لاضطلاع الرجل بدراسة الخيال بوصفه جزءا من مكونات النفس ، واهتمامه - من ثم - بمعرفة دور القوى النفسية على اختلافها - في القيام بعملية التخيل ؟

وفي مقابل ذلك كانت معرفة حازم للقوى النفسية معرفة من يسعى إلى النتيجة ولا يقف عند تفصيلات الوسيلة ؛ فليس عنده من قوة حافظة أو مصورة ، وليس عنده من وهم ولا حس ، وإنما يعرف حازم القوة الحافظة بصفة عامة ودورها في تمييز الصور المختزنة ، وإعدادها لخواطر الشعراء . فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة ، ممتازا بعضها عن بعض ، محفوظا كلها في نصابه ، فإذا أراد مثلا أن يقول غرضاً ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك ، وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة ، بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود ، فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها »[20] .

وابن سينا لم يكن فريدا في اتجاهه إلى دراسة القوى النفسية وترابطها بحيث يؤدي كل منها دوره في عملية الإدراك أو الخيال ، وإنما نجد آثار تلك الدراسات واضحة عند معظم الفلاسفة الإسلاميين . فإخوان الصفا يعددون خمس قوى نفسية تتآزر جميعها في القيام بأمر النفس[21] ، وإن كانت رسائل إخوان الصفا تعبر عن هذا الموضوع بشيء من عدم الإحكام ، أو - بتعبيرأدق - لا ترعى جانب الخيال بين هذه القوى . ثم إن الترابط بين القوى النفسية عندهم لا يعني الترابط فيما بين بعضها والبعض الآخر بحيث يؤدي كل منها إلى غيره ، وإنما يعني توجهها جميعاً إلى النفس ، وارتباطها مجتمعة بها .

والفارابي أيضا يعرف هذه الوظائف للقوى النفسية ، بل إن التفرقة الدقيقة بين القوة المصورة والقوة الحافظة في اختلاف طبيعة الصور التي تختزنها كل منها - أقول - إن هذه التفرقة هي من تراث الفارابي الذي أوحى به إلى ابن سينا . وقد نقل عنه ابن سينا نصه حرفيا - كما بينا في ذكرنا لابن سينا[٢٢] - بل إن تناول الفارابي لهذه التفرقة يأتي أوضح مما رأينا عند ابن سينا ؛ فهو يرى « أن وراء المشاعر الظاهرة شركا وحبائل لاصطياد ما يقتنصه الحس من الصور ؛ فمن ذلك قوة تسمى مصورة ، وقد رتبت في مقدم الدماغ ، وهي التي تستثبت صور المحسوسات بعد زوالها عن مسامتة الحواس وملاقاتها ، فتزول عن الحس وتبقى فيها .

« وقوة تسمى وهما ؛ وهي التي تدرك من المحسوس ما لا يحس ، مثل القوة في الشاة إذا تشبح صورة الذئب في حاسة الشاة فتشبحت عداوته ورداءته فيها إذ كانت الحاسة لا تدرك ذلك . وقوة تسمى حافظة ؛ وهي خزانة ما يدركه الوهم ، كما أن المصورة خزانة ما يدركه الحس »[٢٣] .

ونحن لا نريد بذلك أن نسلب ابن سينا حقه في معرفة تضافر القوى الإنسانية في عملية الخيال ؛ فهو صاحب الإشارة إلى وقوع المتخيلة بين قوتين : النزوعية بعدها والخيالية قبلها [٢٤]،وإن كان ابن سينا غير دقيق في هذه الإشارة حين سمى القوة الأخيرة بالخيالية ، وكان حقها أن تسمى بالحافظة .

ولكنه على أية حال كان بارعا في الإشارة إلى القوة النزوعية وعلاقتها بالتخيل . وقد يكون هذا هو ما دفع بعض الباحثين إلى القول بأنه « بتأثير التخيل الفني يستطيع الشاعر أن يصوغ تجربته صياغة لغوية تنفعل لها نفسية المتلقي وتندفع لاتخاذ موقف سلوكي معين . وهذا يتم في رأي ابن سينا نتيجة لتعاون قوى النفس ؛ فالقوى التخيلية تثير القوى النزوعية ، وهذه بدورها تحرك القوى الإرادية في الإنسان . وبهذا استمد ابن سينا فهمه للعمل الشعري وتأثيره في دراسته لقوى النفس »[٢٥] . على أننا نرى أن ابن سينا لم يربط بين دراسته للنفس ودراسته للشعر ، ولم يفد من الأولى في الأخرى ، ولو فعل لأشار في كتابه عن الشعر إلى معارفه عن قوى النفس ودورها في التخيل ، على نحو ما فعل حازم القرطاجني ؛ ولكن هذا لم يحدث .

وهذا المنهج نفسه تقريبا نلاحظه في نقطة تتصل بقضية قوى النفس ودورها في عملية التخيل ، ونعني بها مراحل حدوث التخيل أو طريقته ؛ فقد كان للفلاسفة الشراح إسهاماتهم في هذا المجال ، وبخاصة ابن سينا وابن رشد ، وإن كانت لنا تحفظات بشأن استخدامهم لهذا النوع من المعارف منفصلا عن مجال الفن . وهذا ما أفاد منه حازم القرطاجني ، واستطاع أن يوجهه وجهة نقدية فنية واضحة - على نحو ما سنرى .

فابن سينا يقرر أن التخيل عملية مستمرة ، وأنه في كل مرة تستعاد الصور المختزنة في القوة الحافظة فإن ذلك يعني تخيلا جديدا لصورة تشابه الصورة المختزنة ولكنها ليست هي هي[٢٦] . وهذا الفهم يؤكد لنا ما أشرنا إليه قبلا من أن الخيال الشعري هو شركة بين المبدع والمتلقي ، وأن على كل منهما أن يمارس التخيل بنفسه حتى يقيم الصور الفنية في ذهنه وينفعل بها .

كذلك يهتم ابن سينا برسم طرق التخيل للمعاني المعقولات من خلال الحس[٢٧] . وهو في كل ذلك يقترب اقترابا كبيرا من الخيال الشعري ؛ فإن توسط الخيال بين الحس والمعقول هو جوهر الخيال الشعري الذي تتشكل مادته من صور المحسوسات ، والذي يهدف إلى إثارة الانفعالات الذهنية أو العاطفية . ومع ذلك يظل حديث ابن سينا في الشعر جانبا مستقلا أو يكاد عن حديثه في النفس وقواها ، فيها القوة الخيالية .

وابن رشد أيضا يقترب كثيرا في شرحه لحدوث التخيل من روح الخيال الشعري ، وبخاصة حين يربط بين هذه القوة التخيلية والنوم ، ويرى أن فعل هذه القوة يجود بالسكون ويكثر مع النوم .[٢٨] وهذا السكون أو النوم شبيه إلى حد كبير بحالات الوجد أو المعاناة التي يعيشها الفنان ، ولكنه مع ذلك لا يربط هذا الخيال بالشعر في صورة صريحة ، وإنما كان ما فعله ابن رشد ، ومن قبله ابن سينا ، بمثابة أساس جيد أحسن حازم القرطاجني استغلاله في بنائه النقدي .فعند حازم نجد أن الخيال ـ مرتبطاً بالشعر في صورة صريحة - يتم على مرحلتين : « تخيل المقول فيه بالقول ، وتخيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه . فالتخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها ، والتخيلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب ، والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها »[٢٩] .

فالتخيل إذن عند حازم هو التخيل الشعري وليس غيره . ومن ثم فإنه حين يتحدث عن مراحل الخيال فإنما يقصد مراحل تكون الصورة الفنية[٣٠] ، وليس الخيال بما هو قوة نفسية ، بل إن الخيال مجرداً - فيما نظن - ليس له مراحل وإنما له طريقة حدوث ؛ ذلك لأنه استعادة ذهنية لصورة حسية غائبة . أما الخيال الفني فإنه ليس مجرد استعادة وحسب للصور الغائبة ، ولكنه يضيف إلى ذلك تركيبا لصور جديدة ، ويهدف من ورائها إلى إثارة انفعالات مختلفة .

ولا شك أن حازما قد عرف كيف يفيد من التراث الفلسفي السابق عليه ، وأن يرقى به إلى هذا المزيج النقدي الفلسفي الذي يظهر في كتابه ، والذي يظهر في الوقت نفسه التميز بين منهجه ومنهج أسلافه من الفلاسفة ، « وصلة الأفكار التي يطرحها حازم عن تخيل الشاعر لمعانيه وصوره بالدراسات النفسية عند الفلاسفة لا تحتاج إلى تعليق أو تأكيد . إن الشاعر - فيما يرى حازم - يتأمل صور العالم المختزنة في ذاكرته ، ويلاحظ النسب القائمة بينها على نحو يمكنه من تشكيل صور فنية جديدة[٣١] »

وتبدو أصالة حازم بشكل خاص في تناوله للخيال بنظرة جمالية . ولا غرابة في هذا ؛ فقد رأينا قبل ذلك الفروق بين دراسة حازم ودراسة الفلاسفة من قبله للخيال ، وتبين لنا أن حازما كان أكثر التصاقا وحرصا على الجانب النقدي . والخيال بطبيعته أحد أسس الجمال في الفن ؛ فهو « القدرة على إدراك العلاقات ، مما يساعد على إبراز الأفكار الجديدة ، كما أن له القدرة على إيجاد تناغم بين جميع عناصر العمل الفني من ناحية المضمون وناحية الشكل . وهو عنصر شغل دارسي الجمال كثيرا ، رغم أنه هو القدرة نفسها على التشكيل »[٣٢] .

ومن هذا المنطلق يأتي دور حازم في إرساء الأسس الجمالية التي ينبغي أن تراعى في استعمالات الخيال . وأول هذه الأسس الجمالية هي قضية التناسب ؛ فالقدرة على إظهار التناسب بين أضلاع العمل الفني ، وإخفاء المنافرة ، هي عنصر جمالي له تأثيرات بالغة في غايات الفن . وأظهر صور التناسب عند حازم هي التناسب بين الغرض والمعاني المتخيلة فيه(٣٣) ؛ فتوفير هذا التناسب له قيمته في تحقيق الإثارة النفسية . ومن أسس الجمال في العمل الفني عند حازم أيضا مبدأ التعجيب(٣٤) ؛ ذلك بأن تخيل الصور المألوفة المكررة أمر لا يحقق من إثارة النفس ما تحققه الصور المخترعة المبتكرة ؛ فذلك الإغراب أو التعجيب - كما يسميه حازم - أو الحرص على إثارة الدهشة ، هو أحد الأساليب الجمالية إلى إثارة النفس وإحداث الانفعال الذي يهدف إليه الشعر في نهاية المطاف .

وأيضا من أسس الجمال في الاستعمالات الخيالية ما يتعلق بالتركيب اللغوي للصورة المتخيلة(٣٥) ، إذ يجب أن يراعى فيها قدر الإمكان البعد عن التعبيرات المألوفة ، والحرص على إيجاد صور جديدة مبتكرة للعبارة ، تتوازى مع الابتكار أو التعجيب الذي قال به حازم في المعاني أيضا ، وكلاهما يهدف إلى تحريك النفس بما يفجؤها به من جدة التصوير .

وهذه الأسس الجمالية التي ينبه إليها حازم في حديثه عن الخيال تغفر له ما قد يبدو في شرحه لعملية التخيل من آلية حين يرتب حدوث هذا التخييل - أو ما سميناه بالصورة الفنية - في نقاط محددة كما يبدو في الإشارة السابقة . ولعل هذه الأسس الجمالية كانت وراء من يلتمس له العذر قائلا « قد لا نتفق مع حازم حول القيود التي يفرضها على حركة التخيل وفاعليته ، ولكن علينا أن نلاحظ أننا نتعامل مع ناقد قديم يحترم قواعد العقل وقوانين العالم الخارجي كل الاحترام ، ولا يستطيع أن يتقبل أي جموح في حركة الخيال ، يعصف بهذه أو بتلك القوانين »(٣٦) .

ومن خلال ما سبق تبدو لنا في صورة جديدة إفادة حازم مما كتبه الفلاسفة في دراساتهم المتصلة بالنفس عن الخيال ، ومجاوزته لهذه الكتابات إلى ما هو أكثر صلة بالشعر ، وأخذه منها بما يسخره لاهتمامه النقدي . ثم تبدو لنا من ناحية أخرى ، من خلال ما أثاره عن الأسس الجمالية في صنع الخيال ، الحجة قوية لأن نختلف مع من يقول « أما الخيال بمعنى أن يخلع الشاعر روحه على موضوعات العالم الخارجي ، ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته ، وينتخب من بين جزئياتها ما يصنع تجربة جمالية خصبة ؛ تجربة كاملة بمعنى الكلمة ، فهو ما لا نجده عند أحد من البلاغيين العرب »(٣٧) .

وذلك لأن النقد العربي إذا كان قد اكتفى بالوقوف عند التشبيه ، وهو أحد أشكال الخيال الجزئية ، فإن حازما - على عكس ذلك - قد نظر إلى الخيال بما هو مصطلح غير متداول قبله إلا عند الفلاسفة ، وفهمه بمعنى السعي إلى رسم صورة عامة تشمل القصيدة كلها ، ولا تقف عند حدود التشبيهات الجزئية فحسب . ومعرفة حازم للخيال الشعري بما هو مفهوم ومصطلح يدل عليها ما يقول به حازم نفسه حين يتكلم في الخيال مبينا أقسامه وأنماطه ، بما يحدد الخيال الشعري - بصفه خاصة - في ارتباطه بالنفس من جهة ، وقيامه على أساس حسي ، سواء كانت الأشياء المخيلة أشياء محسوسة أو معقولة ، من جهة ثانية ، ثم تمييز هذا الخيال عن الإفهام ، من جهة ثالثة . ويوضح ذلك قوله : « إن الأشياء منها ما يدرك بالحس ومنها ما ليس إدراكه بالحس . والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه ؛ لأن التخييل تابع للحس ، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حالة من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له ، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد ؛ فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده ، والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده . وكل ما لم يحده من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء ، ولا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال ، بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه ، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلا ؛ لأن الكلام كله كان يكون تخييلا بهذا الاعتبار »(٣٨) .

فحازم إذن كان يتعامل مع الخيال في جانبه الفني ، وليس الخيال بما هو طبيعة نفسية بحت ، كما عرفنا من كتابات الفلاسفة الذين شرحوا كتب أرسطو ، وإن كان هذا لا ينفي معرفة حازم الخيال عن طريق هؤلاء الفلاسفة ، حيث يشير هو نفسه دائما إليهم وإلى كتاباتهم عن الخيال(٣٩) ، كما لا ينفي أيضا قدرة حازم على الاقتراب بالخيال إلى الفن ، وتحديد أنماط الخيال الفني وصوره ، وتصريحه باهتمامه بالخيال الشعري - على وجه خاص : « فطرق وقوع التخييل في النفس إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال ، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا ، أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك ، أو يحاكى لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة (كذا) ، أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيله له - وهذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج - أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل ، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة »(٤٠) .

ومعرفة حازم للخيال الشعري هي معرفة الخبير بطرق هذا الخيال وليس مجرد اشتراط الخيال بما هو خاصة مميزة للقول الشعري عما سواه . ذلك بأن الحديث عن الخيال الشعري ومواطنه في الشعر هو حديث يفترق به حازم عمن سبقوه من الفلاسفة . فابن سينا - برغم معرفته الواسعة بالخيال - قد اقتصر - في معظم ما قاله - على الخيال بما هو جزء من مكونات النفس البشرية ، أو طرق استخدامه بوصفه قوة من قواها ، واقتصر في البعض الآخر القليل - مما قاله على الخيال بما هو شرط مميز للشعر عن النثر أو الخطابة . والفارابي كذلك تحدث عن الخيال بصفته قوة نفسية أو خاصة لها قيمتها في تحقيق الشعر لوظيفته ، وكلاهما تكلم في ذلك كلاما عاما غير مكين في باب الصناعة الشعرية ، فلا نجد عند أحد منهما شيئا مثل ما قاله حازم من أن « التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في نفسه ، وتخاييل الأسلوب ، وتخاييل الأوزان والنظم ، وآكد ذلك تخييل الأسلوب »(٤١) .

(٣)

واهتمام حازم النقدي بالخيال إنما يأتي من وعيه بقيمة هذا الخيال بما هو أساس مهم في بناء القصيدة ؛ وهو وعي يقره عليه النقد الأدبي الحديث ويشاركه أيضا في الاهتمام بدراسة الخيال(٤٢) بوصفه جزءا مهما من بناء العمل الشعري .

ولم يكن النقد القديم أيضا يخالف هذا العرف القائل بأهمية الخيال ؛ فأرسطو صاحب أهم تقعيد نظرى فى بنية الشعر ، يربط فى بعض كلامه بين الخيال والكذب ، ويذهب إلى أن الكذب درجة من درجات الخيال تتسم بالمبالغة بعض الشىء ، أو تتعدى وظيفة استعادة الصور الغائبة إلى وظيفة التركيب والجمع بين الصور المختلفة ، وهى أهم وظائف الخيال التى نص عليها شراح أرسطو . وأرسطو يدرك قيمة هذا النوع من أنواع الخيال فى إثارة اللذة النفسية لدى المتلقى ، وأنها الطريق إلى تحقيق الشعر لأهدافه : « والأمر العجيب يلذ ؛ ويكفى لإثبات ذلك أن كل من يروى قصة يضيف إليها بعض العجائب ليسر السامعين . وقد كان هوميروس خاصة هو الذى علم الشعراء الآخرين كيف يتقنون الكذب »(٤٣) .

ولم يكن أرسطو أو اليونان وحدهم الذين يعرفون قيمة الكذب الشعرى وصلته بالخيال ، وإنما كان النقاد العرب القدامى يقدرون قيمة الكذب ، بل يرفعون درجة الشعر من أجله . والقول بأن « أحسن الشعر أكذبه » قول معروف فى تاريخ النقد العربى القديم ؛ وهو أمر كان لابد أن يظهره لهم طول التمرس بصناعة الشعر . وليس من الصحيح أن يقال « إن العرب وإن فقدوا ترجمة دقيقة للفقرة التى عالج فيها أرسطو مسألة الكذب الشعرى فقد استطاعوا بجمع أطراف الفكرة من ثنايا الكتاب وتطبيقها على واقعهم الأدبى أن يصلوا إلى شىء قريب جدا من فكرة أرسطو »(٤٤) ؛ فلم يكن النقاد العرب - فيما نرى - بحاجة إلى لمّ أطراف الفكرة من ثنايا كتاب أرسطو فى الشعر ، وإنما كان أمر الإحساس بقيمة الخيال شيئا طبيعيا تحتمه الخبرة بمعاناة الشعر والخبرة بمضايقه .

ومن ثم فإن الكذب الشعرى أو الخيال الشعرى كان أمراً معروفا ومشروعاً عند الناقد العربى القديم ، بل إن ناقداً كقدامة يحفز الشعراء على ذلك ويراه - أى الكذب على وجه التحديد - من دلائل التمكن والاقتدار ؛ فهو يقول : « ومما يجب تقديمه أيضا أن مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين ، بأن يصف شيئا وصفا حسنا ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا بينا غير منكر عليه ، ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بل ذلك عندى يدل على قوة الشاعر فى صناعته ، واقتداره عليها »(٤٥) .

والربط بين الكذب والخيال يبدو على نحو واضح عند ابن رشد الذى يرى أن الخيال لا يطلق إلا على ما كان كاذبا من المحسوسات(٤٦) ؛ فالأمران عنده ملتبس أحدهما بالآخر ، لا يكادان ينفصلان ؛ فالخيال يتحقق من خلال الكذب ، والكذب يسمى خيالاً .

وهذا التراث كله قد أسهم فى تشكيل فكرة حازم عن الكذب الشعرى . وحازم بما له من فكر نقدى يفرق بين درجات الكذب ، ويضع مصطلحات لكل درجة منها ؛ فعنده الاختلاق الإمكانى ، وعنده أيضا الاختلاق الامتناعى ، وكلاهما كذب ؛ ولكن التفرقة بينهما بالإمكان والامتناع توحى بمدى إفادة حازم بما قرأه عند الفلاسفة عن الممكن والمحال ودرجات تقبل كل نوع منها فى بناء العمل الفنى . ومن ناحية أخرى فإن حازما يتتبع فكرة الكذب من خلال التراث الشعرى عند العرب ؛ ويبدو هذا فى تطبيقه لمصطلحاته على الشعر العربى : « فالاختلاق الإمكانى يقع للعرب من جهات الشعر وأغراضه . . . والاختلاق الامتناعى ليس يقع للعرب من جهة من جهات الشعر أصلا »(٤٧) .

ومن خلال تتبع حازم للتراث الشعرى عند العرب يصل إلى بيان عقيدته النقدية فى شأن الكذب الشعرى الذى هو عنده أمكن فى القول الشعرى وأليق بمقاصده ، لما لديه من طاقة الابتكار وحرية التصرف والحركة : « وإنما يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حيث يعوزه الصدق والمشتهر بالنسبة إلى مقصده فى الشعر ؛ فقد يريد تقبيح حسن وتحسين قبيح فلا يجد القول الصادق فى هذا ولا المشتهر ، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة »(٤٨) .

حازم إذن مشغول بصنعة الشعر ، يرعى فنيته وجماله . والكذب أو الاختلاق - على حد تعبير حازم - من الأمور المهمة فى تشكيل البناء الشعرى . ومن ثم فإن حازما حين يناقش إمكانات اللجوء إلى الكذب فى الشعر فإنه يقيس آراءه فى ذلك بمقياس الفن وحده ؟(٤٩) . وفى هذا ما يظهر مكانة حازم فى التاريخ النقدى . وذلك بأن بعده عن المقاييس الأخلاقية يميز بينه وبين كثير من النقاد العرب(٥٠) ، ويظهر تميز الثقافة التى يصدر عنها حازم فى اتجاهه النقدى . وهذا ما يبرر لنا اعتقادنا بقيمة التأثير اليونانى بطرقه المختلفة فى النقد عند حازم القرطاجنى فى بعض المواضع .

إن قيمة الخيال بما هو عنصر جوهرى فى بناء القصيدة ، وخاصة مميزة للشعر عما سواه من فنون القول ، وطريق لابد من سلوكها ليحقق الشعر هدفه - كل هذا شىء تظهره لنا الأصول الثقافية التى صدر عنها حازم مع اختلاف فى درجات الفهم والنضج .

إن أرسطو يستشعر قيمة الخيال فى تحريك النفس ودفعها إلى النزوع نحو شىء ما ، ولكنه إنما ينظر إلى الخيال بصفته إحدى قوى النفس ، بل إنه - فوق ذلك - لا يكاد يميزه تميزاً محددا عن الإدراك العقلى بصفة عامة(٥١) . وعلى الرغم من ذلك فإننا نقدر له أنه « قد أوجد الأسس الأولى للتفكير فى هذه الملكة ؛ فهناك صورة وهنا عقل ، وبين الصور والعقل تتدخل ملكات وحواس ووجدان ؛ فما دور كل منها ؟ وكيف تعمل ؟ - هذا ما تركه أرسطو للنقاد من بعده يحاولون فيه »(٥٢) .

وهذا ما حدث حقا ؛ فالفارابى ينظر إلى ما قاله أرسطو عن علاقة الخيال بتحريك النفس وإثارتها ، ويستغلها فى قوله عن قيمة الشعر : « ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عن التخييل الذى يقع عنها فى أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشىء الذى يشبه ما يعاف ، فإننا من ساعتنا يخيل لنا فى ذلك الشىء أنه مما يعاف فتنفر أنفسنا منه فنتجنبه ، وإن تيقنا أنه ليس فى حقيقته كما خيل لنا فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية وإن علمنا أن الأمر ليس كفعلنا فيها لو تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه »(٥٣) . فالخيال هو الخاصة المميزة لطبيعة القول الشعرى ، كما أنه الوسيلة إلى تمكين الشعر من تحقيق الإثارة النفسية ، ومن ثم تحديد وظيفته . « وحسبنا أن نشير فى مجال الشعر إلى فصل الفارابى بين الشعر والنظم على أساس التخييل ، بحيث أصبح الشعر بناء تخيليا يستهدف إثارة المخيلة لدى المتلقى إثارة خاصة تؤثر فى قوته النزوعية إلى الدرجة التى تقود إلى فعل أو انفعال »(٥٤) .

وابن سينا أيضا يتميز فى تناوله للخيال عن أرسطو ؛ فهو ينظر إليه من طريقين : أمّا الأول فمن حيث هو قوة نفسية وحسب ، ونجد ذلك فى شروحه لكتب أرسطو فى النفس ، أو دراساته هو فى هذا الشأن ؛ وأما الثانى فمن حيث هو أحد عناصر البناء الشعرى ، وذلك يبدو فى تلخيصه لكتاب الشعر الأرسطى . فمن الناحية الأولى يخالف ابن سينا أرسطو فى حسبان الخيال إحدى القوى المحركة للنفس ، إلى حسبانه مجرد خزانة أو قوة حافظة تقوم باستعادة الصور الغائبة ، أو تركيب صور جديدة . ومن خلال هذه الوظيفة تبدأ القوى المحركة عملها(٥٥) .

وفى هذا ما يميز فهم ابن سينا لطبيعة الخيال ، ومن ثم قيمته ؛ فليس من وظيفة الخيال تحريك النفس ، وإنما هو عنصر ضرورى - وهذه قيمته - لكى تتحرك القوة النزوعية بناء على ما يرتسم فيه .

أما الناحية الأخرى ، وهى الخيال الشعرى ، فإن ابن سينا يأخذ عن الفارابى فى حسبان الخيال عنصر الإثارة النفسية والحفز نحو الانبساط لشىء أو الانقباض عنه : « وإنما ينظر المنطقى فى الشعر من حيث هو مخيل ؛ والمخيل هو الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور ، من غير روية وفكر واختيار »(٥٦) .

ويأتى ابن رشد ليضيف إلى التخييل قيمة أخرى من خلال شرحه لكتاب أرسطو فى الشعر ، حين يقرر أن إثارة اللذة والإعجاب هى إحدى قيم التخييل ؛ فهو يقول : « وقد يستعمل الاستدلال والإدارة فى الأشياء غير المتنفسة ، وفى المتنفسة ، لا من جهة ما يقصد به عمل أو ترك ، بل من جهة التخييل فقط ، أعنى المطابقة(٥٧) . وصحيح أن نص ابن رشد ليس صريحاً فى الدلالة على ما استنبطناه من أنه قد تكون القيمة فى اللذة المجردة ، ولكن ما يقوى الظن فى هذا الاعتقاد ، قول حازم القرطاجنى فى أهداف التخييل أو المحاكاة ؛ « وتنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح فى بعض المواضع ، التى يعتمد فيها وصف الشىء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه . وربما كان القصد بذلك ضرباً من التعجيب أو الاعتبار »(٥٨) .

وصحيح أن حازما ينسب قوله هذا إلى ابن سينا دون ابن رشد ، ولكن هذا يؤكد من جهة إفادة حازم من التراث الفلسفى الإسلامى قبله ، وبخاصة شروح الفلاسفة على كتب أرسطو ؛ ويؤكد - بعد ذلك - أن حازما كان يغفل الإشارة إلى ابن رشد عن عمد وقصد ، وإن كنا لا نجزم بحقيقة دوافعه إلى ذلك الإغفال(٥٩) .

بعد ذلك يشارك حازم الفارابى وابن سينا فى تقرير قيمة الخيال فى تحقيق الانفعال النفسى ، وانعكاس ذلك على وظيفة الشعر(٦٠) ؛ وهى القيمة التى تبرز أثر الخيال فى تكوين العمل الشعرى وبنائه ، أو - بتعبير أدق - هى القيمة التى بها يكون الشعر وبدونها لا يكون . « ولذلك يقول حازم - معتمدا على الفارابى وابن سينا - إن الشعر لا يعد شعرا من حيث هو صدق أو من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل ، وبالتالى فإن الاشتغال بحصر الطرق التى يمتاز بها القول الصادق من غيره خروج عن تأمل الشعر فى ذاته إلى صناعة أخرى هى صناعة المنطق . ومهمة الناقد أو المنظّر للشعر - فيما يرى حازم - هى البحث فى مدى تحقيق الشعر لغايته من خلال خصائصه النوعية المميزة له باعتباره تخييلا للحقائق أو الأحداث والأشياء والقيم ، لا باعتباره عرضا منطقيا أو حرفيا لها ؛ فالتخييل هو المعتبر فى صناعة الشعر ، لاكون الأقاويل صادقة أو كاذبة »(٦١) .

وهكذا يبدو لنا الخيال أساسا من الأسس القويمة فى صناعة الشعر عند حازم ، كما يبدو لنا منهجه فى الإفادة من التراث اليونانى فى صورته غير المباشرة ، أعنى شروح الفلاسفة المسلمين لأرسطو ، وإضافاته إلى هذا التراث بما يثرى تاريخ النقد العربى ويعلى من شأنه .

الهوامش

(١) راجع فى ذلك الموضوع ما يقوله « بتشر Butcher » فى كتابه « نظرية أرسطو فى الشعر والفن الجميل " Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art حيث يقول (p. 137) « يحدث الشعر تأثيراته - على خلاف الفنون الأخرى ، اللهم إلا تلك التى تعتمد على الوزن - من خلال التشبيه وحده » .

(٢) يوسف كرم : الطبيعة وما بعد الطبيعة ص ٨٦ .

(٣) راجع كتاب الشعر ص ٥٥ من الترجمة القديمة وص ٥٤ من الترجمة الحديثة ، وكذلك ص ١٣٨ من الترجمة الحديثة ويقابلها بياض فى النسخة القديمة المحققة .

(٤) الدكتورة سهير القلماوى : فن الأدب - المحاكاة ص ١١٣ .

(٥) الدكتور عبد الرحمن بدوى : أرسطو ص ٢٤٥ .

(٦) راجع رسالة الكندى فى ماهية النوم والرؤيا ضمن رسائل الكندى الفلسفية . يقول : « وكان منها (أى النفس) قوة تسمى المصورة ، أعنى القوة التى توجدنا صور الأشياء الشخصية بلا طين أعنى مع غيبة حواملها عن حواسنا ، وهى التى يسميها القدماء من حكماء اليونانيين الفنطاسيا » .

(٧) راجع فى الرسالة نفسها قوله : « فإنها تقدر أن تركب الصور ، فأما الحس فلا يركب الصورة » .

(٨) انظر فى هذا التعريف الفارابى بكتاب السياسات المدنية ، ص ٤ .

(٩) الفارابى : آراء أهل المدينة الفاضلة ص ٤٤ .

(١٠) الفارابى : إحصاء العلوم ص ٨٤ .

(١١) ابن سينا : الشفاء . الطبيعيات . النفس ص ٤٥ .

(١٢) راجع المصدر نفسه والصفحة ونفسها .

(١٣) راجع ابن سينا كتاب النجاة قسم المنطق ص ٦٤ .

(١٤) محمد عثمان نجاتى والإدراك الحسى عند ابن سينا ص ١٨٠ .

(١٥) فتح الله خلف : فلاسفة الإسلام ص ١١٨ .

(١٦) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص ٨٩ .

(١٧) الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية ص ٣٦١ .

(١٨) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ، ص ٣٨ ، ٣٩ .

(١٩) يقول ابن سينا فى رسالته عن القوى الإنسانية وإدراكاتها ضمن تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ص ٣١ : « وقوة تسمى حافظة ؛ وهى خزانة ما يدركه الوهم ، كما أن الصورة خزانة ما يدركه الحس . وقد تسمى مفكرة ؛ وهى التى تتسلط على الودائع فى خزائن المصورة والحافظة ، فتخلط بعضها ببعض ، وتفصل بعضها من بعض . وإنما تسمى مفكرة إذا استعملها روح الإنسان والعقل ، فإن استعملها الوهم تسمى متخيلة » . وانظر فى الفكرة نفسها فى كتابه الشفاء . الطبيعيات . النفس ، ص ٤٦ حيث يقول عن وظيفة القوة الحافظة « إنها تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعانى غير المحسوسة » .

(٢٠) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ، ص ٤٢ .

(٢١)انظر رسائل اخوان الصفا المجلد الثالث ص ٢٤٢ : « وقد بينا فى رسالة الحاس والمحسوس أن القوة المتخيلة التى مسكنها مقدم الدماغ نسبتها إلى القوة المفكرة بما تجمع إليها من أخبار المحسوسات كنسبة صاحب الخريطة إلى الملك ، ونسبة القوة الحافظة التى مسكنها مؤخر الدماغ ونسبتها إلى المفكرة كنسبة الخازن الحافظ ودائع الملكمونسبة القوة الناطقة التى مجراها على اللسان إلى المفكرة كنسبة الحاجب والترجمان إلى الملك ، ونسبة القوة الصانعة التى مجراها اليدان والأصابع إلى المفكرة كنسبة الوزير المعين له فى تدبير مملكته والمساعد له فى سياسته لرعيته » .

(٢٢) راجع نص ابن سينا فى رسالته عن القوى الإنسانية وإدراكاتها ص ٣١ ، وراجع نص الفارابى فى كتاب الفصوص ، ص ١٢ .

(٢٣) السابق ص ١٢ .

(٢٤) راجع ابن سينا الشفاء - الطبيعيات - النفس ص ٥١ « ثم المتخيلة تخدمها قوتان مختلفتا المأخذين فالقوة النزوعية تخدمها بالائتمار ؛ لأنها تبعثها على التحريك نوعا من البعث والقوة الخيالية تخدمها بعرضها الصور المخزونة فيها المهيأة لقبول التركيب والتفصيل » .

(٢٥) الدكتور عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر فى النقد العربى القديم ص ٣٦ .

(٢٦) راجع كتاب أرسطو عند العرب للدكتور عبد الرحمن بدوى ، حيث يورد نصا لابن سينا عن كتاب المباحثات ص ١٥٥ يقول فيه : « الصورة الحاصلة فى الخيال المتذكرة هى غير الصورة التى فى القوة الحافظة ؛ لأن الأعراض لا يصح عليها الانتقال ، فهى إذن حادثة . وإذا تذكرت شعورى بتلك الصورة ، سواء وردت من خارج أو عرضت للخيال ، فإنى أتذكر شعورا بمثل تلك الصورة ، لا شعورا مطلقا . والشعور يتخصص بصورة مخصصة لها ، فهى تتخصص بصورة أخرى غير الواردة وغير الحاضرة فى الخيال العارضة له » .

(٢٧) راجع ابن سينا الشفاء . المنطق . البرهان ، ص ٢٢٢ : « ونقول إنه إنما يكتسب تصور المعقولات بتوسط الحس على وجه واحد ، وهو أن الحس يأخذ صور المحسوسات ويسلمها إلى القوة الخيالية فتصير تلك الصور موضوعات بفعل العقل النظرى الذى لنا فتكون هناك صور كثيرة مأخوذة من الناس المحسوسين ، فيجدها العقل متخالفة بعوارض ، مثل ما نجد زيدا مختصا بلون وسحنة وهيئة أعضاء ، ونجد عمرا مختصا بأخرى غير تلك ، فيقبل على هذه العوارض فيقشرها عنها ، ويطرحها من جانب ، حتى يتوصل إلى المعنى الذى يشترك فيه ولا يختلف به ، فيحصلها ويتصورها » .

(٢٨) نصر ابن رشد : تلخيص كتاب النفس ص ٦٤ .

(٢٩) حازم : منهاج البلغاء ص ٩٣ .

(٣٠) راجع فى المصدر نفسه ص ١٠٩ - ١١٠ الأحوال الثمانية التى يشير إليها حازم بما هى مراحل لابد أن يمر بها المخيل فى تكوينه لصور المعانى المخيلة .

(٣١) الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية ص ٧٣ .

(٣٢) مجاهد عبد المنعم : دراسات فى علم الجمال ص ٤٥ .

(٣٣) انظر عند حازم فى كتاب منهاج البلغاء قوله ص ٩٠ « وأحسن مواقع التخييل أن يناط بالمعانى المناسبة للغرض الذى فيه القول ، كتخييل الأمور السارة فى التهانى ، والأمور المفجعة فى المراثى ؛ فإن مناسبة المعنى للحال التى فيها القول ، وشدة التباسه بها ، يعاون التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه » .

(٣٤) انظر المصدر نفسه ص ٩٠ : « ويحسن موقع التخييل من النفس أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام . والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التى يقل التهدى إلى مثلها ، فورودها مستندر مستطرف لذلك ، كالتهدى إلى ما يقل التهدى إليه من سبب للشىء تخفى سببيته ، أو غاية له ، أو شاهد عليه ، أو شبيه له ، أومعاند ، وكالجمع بين متفرقين من شأن النفس أن تستغربها » .

(٣٥) انظر المصدر نفسه ص ٩٠ - ٩١ : « ويجب ألا يسلك بالتخييل مسلك السذاجة فى الكلام ، ولكن يتقاذف الكلام فى ذلك إلى جهات من الوضع الذى تتشافع فيه التركيبات المستحسنة ، والترتيبات والاقترانات ، والنسب الواقعة بين المعانى » .

(٣٦) الدكتور جابر عصفور . الصورة الفنية ص ٧٥ .

(٣٧) نبيل رشاد الدين . قضية الصدق والكذب فى الشعر العربى . رسالة ماجستير مخطوطة . ص ١٤٣ .

(٣٨) حازم القرطاجنى . منهاج البلغاء ، ص ٩٨ - ٩٩ .

(٣٩) راجع إشارات حازم إلى ابن سينا فى الصفحات ٧٨ ، ٨١ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٩٢ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ٢٦٦ من كتاب منهاج البلغاء ، وكذلك إلى الفارابى ص ٨٦ .

(٤٠) السابق ص ٨٩ - ٩٠ .

(٤١) نفسه ص ٨٩ .

(٤٢) راجع أوستن وارين ورينيه ويليك فى « نظرية الأدب » ، ص ٢٧٣ : « إن المخيلة كالوزن ، هى إحدى مكونات بنية القصيدة . . . فيجب أخيرا ألا تدرس فى عزلة عن الطبقات الأخرى ككل كعنصر وجزء لا يتجزأ من مجموع العمل الأدبى » .

(٤٣) أرسطوطاليس : « فن الشعر » ، الترجمة الحديثة ص ١٣٨ ، ١٤٠ . وتجدر الإشارة إلى أن الترجمة القديمة المقابلة لهذا الموضوع ليس بها إلا « وأما الأمر العجيب فهو . . . » ثم بياض بالأصل .

(٤٤) الدكتور شكرى عياد : أرسطو طاليس فى الشعر (الدراسة) ص ٢٧١ .

(٤٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٦٦ .

(٤٦) راجع ابن رشد : تلخيص كتاب النفس ، ص ٦٠ : « وقد تفارق هذه القوة أيضا قوة الحس ؛ فإنا كثيرا ما نكذب بهذه القوة ونصدق بقوة الحس ، ولا سيما فى محسوساتها الخاصة . ولذلك ما نسمى المحسوسات الكاذبة تخيلا » .

(٤٧) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ، ص ٧٧ .

(٤٨) السابق ص ٧٢ .

(٤٩) انظر المصدر نفسه ص ٧٨ ، ٧٩ : « فالكذب الاختلاقى فى أغراض الشعر لا يعاب من جهة الصناعة ؛ لأن النفس قابلة له . إذ لا استدلال على كونه كذبا من جهة القول ولا العقل ، فلم يبق إلا أن يعاب من جهة الدين . وقد رفع الحرج عن مثل هذا الكذب أيضا فى الدين ؛ فإن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يُنْشَد النسيب أمام المدح فيصغى إليه ويثيب عليه .
والكذب الإفراطى معيب فى صنعة الشعر إذا خرج من حد الإمكان إلى حد الامتناع أو الاستحالة » .

(٥٠) مثال ذلك ابن قتيبة فى تطلبه لأن تكون معانى الشعر من المعانى التى يقرها الخُلُق والدين ، وكفكرة المعنى الشريف والمعنى الخسيس عند معظم نقاد العرب .

(٥١) يقول أرسطو فى كتاب النفس ص ١٢٤ : « ويظهر على كل حال أن هناك قوتين محركتين : النزوع والعقل (بشرط أن نعد التخيل نوعا من التعقل) ؛

ذلك أن الناس كثيرا ما يخالفون العلم ويخضعون لأخيلتهم) .

(٥٢) الدكتورة سهير القلماوى : فن الأدب = المحاكاة ، ص ١٠٦ .

(٥٣) الفارابى : إحصاء العلوم ، ص ٨٣ ، ٨٤ .

(٥٤) الدكتور جابر عصفور : نظرية الفن عند الفارابى ، مجلة الكاتب ، ديسمبر ١٩٧٥ ، ص ٣١ .

(٥٥) انظر قوله فى كتاب الإشارات والتنبيهات ، القسم الرابع ص ١٤٠ : « إن القوة المتخيلة جعلت محاكية لكل ما يليها من هيئة إدراكية أو هيئة مزاجية سريعة التنقل من شىء إلى مشبهه أو ضده ، وبالجملة إلى ما هو منه بسبب » . وانظر أيضا قوله فى كتاب النفس من قسم الطبيعيات فى الشفاء ص ٤١ « والمحركة على أنها باعثة هى القوة النزوعية الشوقية ، وهى القوة التى إذا ارتسمت فى التخيل صورة مطلوبة أو مهروب عنها بعثت القوة المحركة الأخرى على التحريك » .

(٥٦) ابن سينا . الشعر . المنطق . الشفاء ص ٢٤ .

(٥٧) ابن رشد تلخيص كتاب الشعر ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو ، بتحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوى ص ٢١٦ .

(٥٨) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ، ص ٩٢ . ومن الغريب أن الدكتور سعد مصلوح فى كتابه « حازم القرطاجنى ونظرية المحاكاة والتخييل » ص ١٥٤ ، يرى أن حازما انفرد باطراحه فكرة التقسيم الثلاثى عند ابن سينا إلى تحسين وتقبيح ومطابقة ، برغم أن حازماً ينص فى ص ٩٢ على أن « المطابقة قسم ثالث على كل حال إذا لم تخلص إلى تحسين ولا تقبيح » .

(٥٩) راجع فى هذا الموضوع عبد الرحمن بدوى فى فصلته عن حازم القرطاجنى ونظريات أرسطو ضمن كتاب « إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين » ، ص ٨٦ - ٨٧ ؛ وكذلك راجع الدكتور سعد مصلوح فى كتابه « حازم القرطاجنى . . . » ، ص ٥٢ - ٥٥ ، حيث يقول فى ص ٥٥ : « كل أولئك يرجح عندنا أن حازما إنما أهمل ذكر تلخيص ابن رشد لما رآه فيه من عيوب لا نظنها كانت تخفى على مثله » .

(٦٠) راجع حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ، ص ٨٩ .

(٦١) الدكتور جابر عصفور . مفهوم الشعر ص ٣٢٧ .

الشعرية في الشعر
دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة

قاسم المومنى

ما من شك فى أن مصطلح (الشعرية) من المصطلحات التى راجت فى الدراسات الحديثة الخاصة بالشعر ، بل إن هذا المصطلح قد صار عنوانا لدراسات أدبية أو نقدية معاصرة[1] . المهم أن المصطلح فى دلالته يعنى ـ هنا أو هناك ـ الاستجابة النفسية المصاحبة للشعر ؛ وهى استجابة لا تنفك تتصل بما يتقوّم به الشعر من خصائص نوعية تميزه عن غيره من سائر الأنشطة التى تشترك معه فى المهمة وتختلف عنه فى الأداة . والأهم أن ما يدل عليه المصطلح أمر نصادفه فى الدراسات النقدية القديمة . بل إن المصطلح نفسه قد استخدم بنصه وبدلالته فى بعضها ، كما هو الشأن عند حازم القرطاجنى[2] وابن رشد[3] وكذا عند ابن سينا[4] من قبل .

والذى لاشك فيه ـ أيضا ـ أن الحديث فى الشعرية ـ ما دامت محصلة لاستخدام متميز فى أداة الشعر ، وهى اللغة ـ يتمم مثله فى علميتها أو يقابله . هذا من ناحية ؛ ومن ناحية ثانية فإن الحديث فى الشعرية ـ بهذا الفهم ـ يعنى أساساً الحديث فى الجوانب الوجدانية أو الانفعالية ، ومثل هذا الحديث ـ وهذا هو الأهم ـ يحتمل من الحوار بسبب اتساع أرجائه وتشعب أنحائه فوق ما يمكن لغيره أن يحتمله أو يتقبله . أما الثالثة فإن الحديث فى الشعرية يعنى على الجملة أن اللغة فى الشعر لا تتوقف عند حدود الإفهام أو الإشارة أو الدلالة المعجمية ، بل تتعداها لتصل إلى الإثارة والتأثير أو الانفعال بمعطيات الشعر والتفاعل معها .

ـ ١

بعض ما تقدم ـ إن لم يكن كله ـ يشى بأهمية الجانب الوجدانى فى الشعر . المهم أن الالتفات إلى هذا الجانب وتقديره إنما تضرب جذوره فى مرحلة مبكرة من تاريخ الأدب العربى ونقده ، ويمكن أن يشار ـ هنا ـ إلى اقتران البيان ـ والشعر بيان أو مرادف له ـ فى حديث مروى عن الرسول ﷺ بالسحر (إن من البيان لسحرا)[5] ؛ وهو اقتران يكشف صراحة ، لاضمنا ، عن احتفاء الحديث الشريف بالجانب الوجدانى فى الشعر ، لما فى الشعر من أثر يماثل فعل السحر ، وكذا يمكن أن يشار فى الانتهاء إلى هذه الدلالة نفسها على الجانب الانفعالى فى الشعر أى إلى مثل هذا الاقتران ، فى كتابات الشعراء أو الأدباء أنفسهم ؛ إذ نقرأ لأحدهم قوله :

لقد خشيت أن تكون ساحراً
راوية مرّاً ، ومرا شاعرا[6]

وبالمثل فإن هذا الاقتران يطرد تزايده فى الأبواب المنعقدة للبيان فى كتابات البيانيين[7] . ومما يمكن أن يشار إليه تبعاً لذلك ، وعلى نحو منتظم ، الإعلاء اللافت ضمن الانشغال بالثنائية الحادة ـ اللفظ والمعنى ـ من شأن الصياغة ، على أساس أن هذه الأخيرة إن هى إلا نتاج لتشكيل خاص يتعدى فيه المبدع ـ الشاعر ـ نطاق الإفهام والتفهيم إلى نطاق الإثارة والتأثير ، أو الانفعال بالشعر والتأثر بمعطياته .

إن ما أشرت إليه آخرا يكاد يكون أبلغ الإشارات فى الدلالة على تقدير الجانب الشعرى ـ الشعرية ـ فى الشعر . إنه تقدير قديم كما أسلفت ، يبدأ بما انتهى إليه الجاحظ ـ فى القرن الثالث ـ فى كتاباته ؛ فالمعول عليه ـ عنده ـ هو اللفظ لا المعنى ؛ لأن هذا الأخير يشترك فى معرفته البدوى والقروى ، والعربى والأعجمى[8] ، ولأن المعنى مبسوط إلى غير غاية ، ممتد إلى غير نهاية[9] .

بيد أن مشكلة أبى عثمان الجاحظ تكمن فى أنه يمر بالمسائل ـ ومسألة اللفظ والمعنى إحداها ـ عابراً دون توقف . تلك هى سمة

الرجل ، وذلك هو ديدنه فيما يقال[١٠] . المهم أن ثنائية اللفظ والمعنى قد تخطت حدودها البسيطة عند أبى عثمان إلى حدود أكثر نضجاً واكتمالاً ؛ والأهم أن هذه الحدود تتضح ــ بهذه الصفة ــ أكثر ما تتضح عند الفلاسفة الذين ضربوا فى النقد بسهم ؛ وهذا أمر يعززه ما يقال من أن الفلسفة تمنح دارسها ــ أكثر من غيرها ــ رحابة فى الأفق ، وشمولاً فى النظرة ، ودقة فى التناول[١١] . إن كل شىء مصنوع لابد له ــ فيما يقوله الفلاسفة ــ من صورة وهيولى ، أى شكل ومادة يتقوم بهما . وكذا فإن الصلة بينهما ــ عند الفلاسفة ــ وثيقة ؛ فلا الصورة تتعرى فى قوامها عن المادة أو الهيولى ، ولا المادة تتجرد عن الصورة أو الشكل ؛ « وكل شىء مكون فإنه ما لم تقترن الصورة لم يتكون الشىء »[١٢] و « المادة إذن إنما تتقوم بالفعل بالصورة . . . والصورة لا توجد إلا فى هيولى »[١٣] .

الاقتران بين الصورة والمادة ــ إذن ــ قوى . صحيح أن المادة يمكن أن تكون موجودة بالقوة دون صورة ، ولكن الصحيح أيضا أن المادة لا يمكن أن توجد بالفعل إلا بالصورة ؛ « فالمادة موضوعة ليكون بها قوام الصورة ، والصورة لا يمكن أن يكون لها قوام ووجود بغير المادة »[١٤] . ومعنى هذا ــ كما أفهمه ــ أن المادة هى هى فى ثباتها ، وأن الذى يتغير إن هو إلا الصورة لا المادة ؛ وتبعاً لهذا التغير تعلو مادة مادة ، وتتقدم صورة على أخرى .

وما يقال عن اقتران المادة بالصورة ــ هنا ــ هو الذى يطبقه الفلاسفة على الشعر ، بعد افتراض مؤداه أن الشعر صناعة كغيره من الصناعات . وقد انتهوا إلى أن حقيقة الشعر الذاتية لا تقع فى المادة ، ولا تتصل بقيمتها فى ذاتها ، وإنما تكمن فى طريقة صياغة المادة وفى تشكيلها على نحو يستفز المتلقى ويدفعه إلى التأثر بمقتضيات الشعر وبمعطياته .

وسواء أكان ما يقوله الفلاسفة عن فكرة العلاقة بين المادة أو الهيولى والصورة من وحى اجتهاداتهم الخاصة أم كان من وحى تأثرهم بما انتهى إليه الحكيم فى فلسفته الخاصة بالشعر وبغيره[١٥] ، فإن الذى يعنينا أن نقوله إن الفكرة ذاتها ظلت تتجاوب أصداؤها فى الكتابات النقدية لغير الفلاسفة ؛ وهو تجاوب يلغى بالطبع ما يمكن أن نزعمه من فوارق حادة بين ناقد فيلسوف وآخر غيره . ويؤكد أن الاختلاف من ناقد إلى آخر يقتصر على المسارب والجزئيات ، دون أن ينسحب ليشمل المواقف العامة الشاملة .

قدامة بن جعفر ــ مثلاً ــ منطقى ، ومنطقية قدامة ظلت وراء الاختلاف فى تقدير جهوده النقدية أو عدم تقديرها[١٦] . وكذا فإن منطقية قدامة ظلت كذلك وراء إدخاله فى نطاق النقد العربى ، أو نفيه من نطاقه[١٧] . قدامة ــ وفيه كل ما ذكرت ــ يرى أن « المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ؛ كما يوجد فى كل صناعة ، من أنه لابد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصورة فيها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة »[١٨] .

والآمدى ــ مثلاً ــ لغوى ، بل إنه من لغويى البصرة فيما يقال[١٩] ؛ الأمر الذى يعنى ــ من جهة ــ أن منطق الرجل فى التعامل مع لغة الشعر بخاصة صارم ؛ ويعنى ــ من جهة ثانية ــ أنه يوضع فى صف مقابل لقدامة ، الذى يتهم بفساد الذوق ، وشكلانية النزعة فى حين يمثل الأول ــ برغم تشدده ــ الذوق الصائب والنظرة المنهجية[٢٠] . الآمدى ــ وفيه بعض ما ذكرت، لا بل كله ــ يذهب إلى أن صحة التأليف فى الشعر أقوى دعائمه ؛ فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوى بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه[٢١] . ويعزز الآمدى فكرته التى يتضمنها نصه بردها إلى أصل فلسفى منقول عن الأوائل ، مؤداه أن كل محدث مصنوع محتاج إلى أربعة أشياء : علة هيولانية وهى الأصل ، وعلة صورية ، وعلة فاعلة ، وعلة تمامية[٢٢] .

وعبد القاهر الجرجانى ــ مثلاً ــ نحوى . لقد تمثل الرجل نظرة قدامة المنطقى إلى المسألة التى أتحدث عنها ؛ وكذا فقد وعى نظرة الآمدى إلى المسألة ذاتها ؛ فالتقى عنده ــ فيما يقال ــ التياران ، واتحد عنده الضدان[٢٣] . عبد القاهر الجرجانى ــ بهذه الصفة ــ يقول « ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ؛ وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب ، يصاغ منهما خاتم أو سوار ؛ فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه العمل ، وتلك الصفة ــ كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أننا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضته أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام . وهذا قاطع فاعرفه »[٢٤] . وهذا قول لا يختلف فى حقيقته ولا فى جوهره عما يقوله الآمدى وقدامة بن جعفر قبله ، ولا عما يقوله الفلاسفة فى زمانه ، أو قبل زمانه وبعده . الجامع بين كل هذه الأقاويل أن المعانى هى مواد الشعر ، وأن هذه الأخيرة لا تؤثر فى قيمته ، بل التى تؤثر فيها ألفاظه أو صورته ، وعليها المعول فى الحكم له أو عليه . صحيح أن الصورة ــ عند عبد القاهر ــ لا تنفك ألبتة عن المادة ، ولكن الصحيح أيضا أن الصورة هى الأساس فى تفضيل شعر على آخر ، وفى الحكم على الشعر بالجودة أو بالرداءة . إننا لا نستطيع أن نتخيل خاتماً دون فضة . ولا سوارا دون فضة ، ولا سواراً دون ذهب ، وكذلك لا نستطيع أن نتصور معنى دون صورة لفظية تتلبسه . الشأن هنا كمثله حين نفضل خاتما على خاتم ، أو سوارا على سوار ؛ فالتفضيل ــ هنا ــ لا يكون من جهة نقاء المعدن ونفاسته ، أو جودة الفص وقيمته ؛ إذ إنه لو كان كذلك لما كان تفضيلاً له من حيث هو خاتم ولا من حيث هو سوار ، بل يكون التفضيل من جهة صوغ الخاتم أو السوار ، ومن زاوية جودة العمل فى هذا أو فى سابقه .

قلت إن اللفظ لا ينفك ــ عند الجرجانى ــ أبداً عن المعنى . ولقد قال الرجل إن المعنى الشريف مثلاً تزداد بالتصوير قيمته ويرتفع به قدره ، بل إن لغير الشريف من المعنى بالتصوير قيمة تغلو ومنزلة تعلو[٢٥] . المهم فيما أقوله وفيما يقوله الجرجانى أن الصلة بين اللفظ والمعنى مكنية ؛ فهما بمنزلة المادة والصورة ؛ بمثابة الروح والجسد .

والأهم أن ما يذهب إليه الرجل هو الذى يذهب إليه معاصره ابن رشيق الأديب ، وكل الفارق بينهما أن الأخير جامع ناقل لأقاويل السابقين[٢٦] ، وأن الأول يفيد منها ويؤلف بينها ، ولكن فى اتساق وانتظام .

وابن الأثير ــ مثلاً ــ كابن رشيق فى طغيان الجانب الأدبى فى ثقافته على ما سواه ؛ فالرجل ــ فيما تخبر به كتب التراجم ــ كاتب شاعر ناقد[٢٧] ؛ والرجل فيما تقوله الدراسات النقدية المعاصرة خاتمة النقاد العرب القدامى[٢٨] . ابن الأثير ــ ولا يخلو من كل ما ذكرت ــ يربط هو كذلك بين اللفظ والمعنى ربطاً محكماً . ويتضح من خلال هذا الربط رد صفات الجودة إلى الأول بوصفه أوجها للدلالة على الأخير[٢٩] .

قد أقول إن أدبية ابن الأثير قد قصرت به عن تناول الفكرة بالدقة التى تجلت عند الفلاسفة شراح أرسطو ، أو عند الذين انعقدت بينهم وبين الفلسفة صلة ما ، كعبد القاهر الجرجانى وكذا الآمدى . ولقد قيل إن افتقار الناقد القديم ــ فى الأغلب الأعم ــ إلى المعارف الفلسفية قد حال دون اهتمامه الاهتمام الواجب بالمشكلات النظرية العميقة التى تطرحها الظاهرة الأدبية ، التى لا يمكن معالجتها إلا فى ظل تصورات فلسفية ذات طابع كلى شامل[٣٠] . وقيل إن الناقد العربى ــ بوجه عام ــ لم يحاول الإفادة المرجوة أو الواجبة من التراث الفلسفى الذى كان متاحاً له ، فظل ــ والأمر كذلك ــ مشغولاً بالجوانب العملية ، وبالتطبيقات الجزئية التى تتمثل فى تتبع السرقات ، وفى إجراء الموازنات ، وفى تلمس الشواهد والأمثلة ، دون أن يتجاوز ذلك إلا فى القليل النادر الفذ[٣١] . المهم فى كل ما أقوله إن ابن الأثير بأدبيته وحدها ــ برغم كل ما يمكن أن يقال فيها ــ قد انتهى ــ بغض النظر عن منهج المعالجة وطريقة التناول ــ إلى تقديم اللفظ على المعنى ، أو الصورة على المادة .

وحازم القرطاجنى ــ مثلاً ــ ذو ثقافة متعددة الجوانب ، ثنائية الروافد ؛ فالرجل فيما تقدمه تصانيفه شاعر ، نحوى ، بلاغى ، نقدى[٣٢] ، يرفده فى آخر ما ذكرته عنه تياران : عربى ويونانى[٣٣] ، ويتمتع فى كل ما ذكرته عنه بذهنية متقدمة ومتميزة . حازم القرطاجنى فى القدر الذى يتناوله من المسألة موضوع الحديث ، وهو قليل ، يضع مسألة اللفظ والمعنى على أنها مسألة « المادة والصورة » ويعالجها فى ظل فهمه للشعر ؛ وهو فهم يقوم على أن الأساس فى الشعر « إنما هو التخييل فى أى مادة اتفق . . لأن الشعر هو جودة التأليف وحسن المحاكاة »[٣٤] ، وعلى أن الشعر « لا تعتبر فيه المادة ، بل ما يقع فى المادة من تخييل »[٣٥] .

وربما كنت فى غير حاجة إلى أن أتحدث ــ الآن ــ عن مصطلح (التخييل) . يكفى أن أقول إن هذا المصطلح قد ورثه حازم عن الفلاسفة الذين وضعوا هم كذلك المصطلح مرادفاً لمصطلح (المحاكاة) عند أرسطو ، وإن المصطلح يعنى ــ سواء عند حازم أو عند الفلاسفة شراح أرسطو ــ الحقيقة الذاتية التى تميز الشعر عن غيره من الكلام مما ليس بشعر .

وتتشافع النصوص ــ عند حازم ــ فى الدلالة على اللحمة الوثيقة بين المعنى واللفظ ، وكذا فى الدلالة على سبق الأخير ــ فى تصور حازم ــ للأول ، ما دام المعتدُّ به فى الشعر هو « جودة التأليف وحسن المحاكاة » و« ما يقع فى المادة من تخييل » .

أما السبب فى حسن موقع المحاكاة من النفس ــ من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية ــ فيرده حازم إلى « أنه لما كان للنفس فى اجتلاء المعانى فى العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذى يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع ، ولا عندما يوحى إليها المعنى بإشارة ، ولا عندما تجتليه فى عبارة مستقبحة ، ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر ، وقد يشار إليه ، وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة ، فلا يرتاح له فى واحد من هذه الأحوال ، فإذا تلقاه فى عبارة بديعة اهتز له وتحرك لمقتضاه ، كما أن العين والنفس تبتهج لاجتلاء ماله شعاع ولون من الأشربة فى الآنية التى تشف عنها ، كالزجاج والبلور ، ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها فى آنية الحنتم ــ وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس ؛ لأنها أشد إفصاحاً عما به علقة الأغراض الإنسانية ؛ إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشىء ولواحقه التى للآداب بها علقة »[٣٦] .

لقد حرصت أن أنقل نص حازم ــ برغم طوله ــ لأنه بالغ الأهمية فى الدلالة على اللحمة الوثيقة بين اللفظ والمعنى ، ولأنه يكاد يكون أكثر النصوص دلالة على ما أقوله ، إن لم يكن أكثرها إطلاقاً ، ولأنه ــ وهذا هو الأهم ــ يكشف عن طبيعة فهم حازم للعلاقة بين اللفظ والمعنى ، أو بين المادة والصورة ؛ وهو فهم شديد الاتصال بمفهوم الرجل عن التخييل والمحاكاة . إن العبرة ــ فيما يقوله حازم ــ لا فى المعانى التى يعالجها الشاعر فى شعره ، بل بالصورة التى يعبر بها عنها ، أو لأقل بلغة قريبة من لغة حازم : إن « العبارة الشعرية » تتصل بالمعنى ، بيد أنها تتميز ــ عند حازم ــ بأنها لا تقدم المعنى مجرداً عن لواحقه ، بل تقدمه معها . ولما كانت هاته لا تنفك بالطبع عن رغائب النفس وميولها ، فإن من المنطقى أن تحدث بحكم هذا الاتصال هزة . إن المعنى فى عبارته الشعرية ــ بتشبيه حازم ــ كالأشربة فى آنيتها الزجاجية أو البلورية ، التى تشف عنها فتشع ألوانها ، ويتلألأ بريقها ، فتبتهج النفس لذلك ما لا تبتهج عند عرض الأشربة عليها فى آنية من الحنتم أو الصلصال .

إن حازم القرطاجنى وابن الأثير وابن رشيق وعبد القاهر الجرجانى والآمدى وقدامة بن جعفر ــ فضلاً عن ابن سينا والفارابى ، وكذا الجاحظ قبلاً ــ نماذج متنوعة تكشف عن اتفاق نقاد تسعة فى طبيعة نظرتهم إلى اللفظ والمعنى ، وفى إعلائهم من شأن الصياغة فى العمل الشعرى . وهو اتفاق يلغى بالطبع ما يمكن أن نزعمه من وجود فوارق حادة بين ناقد وآخر ، برغم اختلاف التكوين الثقافى لكل وتمايزه ، ويؤكد أن مثل هذا الاختلاف ليس إلا اختلافاً فى المسارب والتفصيلات الجزئية ، دون أن ينسحب على المواقف العامة الشاملة .

قد يقول الناقد المعاصر إن الإعلاء من شأن الصياغة أو الشكل ــ فى التصور القديم ــ يأتلف مع طبيعة التصور ذاته للغة على الجملة ؛ وهو تصور يقوم على عزل اللغة عن الفكر ، ووضع الأخير مقابلاً للأولى . إنه التصور الذى يقال فيه : إن الكلام يقوم بأشياء ثلاثة : « لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما ناظم »[٣٧] . المهم أن نلاحظ أن ما يقوم عليه التصور يعنى ــ كما أفهمه ــ أن المادة واحدة ، وأن طرائق التعبير عنها متعددة . وفى ظل هذا التعدد يقع التفرد ، فيتمايز الشعراء بعضهم عن بعض فى التعبير عن المعنى الذى يشترك فى معرفته العقلاء ، ويتقدم الواحد منهم على الآخر فى طريقة تشكيل المعنى الذى يتساوى فى معرفته كل الناس . والأهم أن نلاحظ أن أثر الشعر ، بهذا الفهم ، واستجابة المتلقى له ، أو ما يمكن أن يقال عنه « الشعرية » أمر يرتد ــ فى جانبه الأساسى ــ إلى قدرة الشاعر وبراعته

فى إحداث التأليف المخصوص فى معانى الشعر أو مواده على نحو يجاوز فيه الشاعر نطاق الإفهام والتفهيم إلى نطاق الإثارة والتأثير، أو كما يقول الناقد القديم: «إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها للأمر فضل موقع. والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز منها، ولو شاهدوها أنفسها لتنطوا عنها؛ فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتقنت. ولهذا السبب ما صار التعليم لذيذاً لا إلى الفلاسفة فقط بل إلى الجمهور، لما فى التعليم من محاكاة؛ لأن التعليم تصوير ما للأمر فى رقعة النفس. ولهذا ما يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة، بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التى هذه أمثالها، فإن لم يحسوها قبل لم تتم لذتهم، بل إنما يلتذون حينئذ قريباً مما يلتذون من نفس محاكاة النقش فى كيفيته ووضعه وما يجرى مجراه . . .

«والسبب الثانى حب الناس للتأليف المتفق، أو للألحان طبعاً. ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها النفوس وأوجدتها. فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية»(٣٨).

وسواء أكانت الشعرية محصلة للتأليف المتفق أو لإحساس سابق بالموضوع الذى يقع فيه التأليف، فإنها لا ريب تتفاوت — بحكم هاتين العلتين — من شعر إلى شعر، ويجوز شاعر شاعراً آخر فى تحقيقها وإيقاعها. لقد ظن بعض المنتسبين للشعر، المدعين لنقده، أن الشعرية تقع فى «نظم أى لفظ اتفق، وتضمينه أى غرض اتفق على أى صفة اتفق»(٣٩). ومثل هذا الزعم — فيما يقوله الناقد القديم — باطل لا محالة. إن مثل من يزعم هذا كمثل «أعمى آنس قوما يلقطون درا فى موضع تشبه حصباؤه الدر فى المقدار والهيئة والملمس، فوقع بيده بعض ما يلقطون من ذلك، فأدرك هيأته ومقداره وملمسه بحاسة لمسه، فجعل يعنى نفسه فى لقط الحصباء على أنها در، ولم يدر أن ميزة الجوهر وشرفه إنما هو بصفة أخرى غير التى أدرك»(٤٠).

٢ —

تتولد الشعرية — إذن — باستخدام الشاعر للمادة أو للمعنى استخداماً متميزاً، وكذا فإن الشعرية تتولد لإحساس سابق بالمعنى الذى يشكله الشاعر تشكيلاً يرتفع به من مستواه العادى إلى مستوى لا يصل إليه إلا الخاصة. بيد أن هذا الاستخدام المتميز لا يبدل ألبتة من طبعه الهيولى، ولا يغير أبدا من جوهر المادة. ومن هذه الزاوية يمكن أن نفهم ذلك الإلحاح المتواصل على أهمية المجاز بوصفه طريقة غير مباشرة فى التعبير، تضفى تأثيراً وخصوصية على المعنى. ولكن ما طبيعة ذلك التأثير؟ وما الأسس النفسية التى تفسر بها استجابة المتلقى لمقتضاه؟ هذا ما لا نصادف إجابات حاسمة عنه — أول الأمر — إلا عند كشاجم. وهو — لهذا السبب — يستأهل منا وقفة خاصة.

لقد توقف كشاجم عند ظاهرة الغناء، وحاول أن يعلل شوق النفس الإنسانية إليه، فنقل عمن أطلق عليهم الحكماء قولهم إن الغناء شىء يشكل على النفس فتخرجه ألحانا، علها تتعرفه بذلك وتفهمه، «حرصا منها على معرفة غامضها، وشوقا إلى استفتاح منغلقها»(٤١). وعندما يعجب المتلقى بالغناء ويتشوق إلى سماعه فإنه يفعل ذلك رغبة منه فى تعرف شىء منغلق فى النفس، لا يعرفه ولا يدرك جوهره. والإنسان بنحيزته ميال إلى ما لا يعرفه. وشبيه بذلك ما يحدث فى الشعر، لأن «المثل العجيب، والبيت النادر، كلما دق معناه ولطف، حتى يحتاج إلى إخراجه بغوص الفكر عليه، وإجالة الذهن فيه، كانت النفس بما يظهر لها منه أكثر التذاذا، وأشد استمتاعا مما تفهمه فى أول وهلة، ولا يحتاج فيه إلى نظر وفطنة. وليس ذلك إلا لشرفها وبعد غايتها»(٤٢).

إن الفكرة التى يطرحها كشاجم — هنا — كانت تجول — بالتأكيد — فى أذهان النقاد قبله، بيد أنها عندهم لم تكن بالوضوح الذى نراه عند الرجل. لقد رد الناقد القديم — قبل كشاجم — قدرة الشاعر على إيقاع الائتلاف بين الأشياء المتباعدة إلى سببين: يتمثل الأول فى القدرة الذهنية التى يتميز بها الشاعر عن غيره من الناس العاديين؛ فهو بهذه القوة يرى ما لا يراه غيره، ويعرف أكثر مما يعرفه غيره؛ هو بهذه القدرة يستطيع أن يدرك العناصر، ويكشف عن الاتفاق الكامن بين الأشياء، ومن ثم تتوافق الأنواع المتباعدة، وتتآلف الأجناس المتمايزة. وعلى هذا الأساس كان يقال: إن التشبيه لا يقع إلا لمن طال تأمله، واستطاع أن يميز بين الأشياء بلطيف فكره(٤٣). ويتمثل الثانى فى طبيعة الأشياء التى يقع فيها التشبيه؛ إذ ربما كانت المشابهة بين الأشياء التى يشبه بعضها ببعض بعيدة غير ظاهرة، وربما كانت قريبة بينة(٤٤). ومن المنطقى أن تكون التشبيهات من النوع الأول أبعد أثراً على المتلقى من التشبيهات المألوفة، بما تحدثه من إعجاب وتأثير؛ وذلك لسبب بسيط هو أن المتلقى يدرك بغتة أن ثمة أشياء متباعدة بلا علاقة ظاهرة تربط بينها، قد تشافعت وتآلفت على نحو لافت غريب. وإذا تحققت الدهشة والتعجب تحقق الانجذاب والانبهار، ومن ثمة الاستطراف(٤٥).

ويقال إن الفكرة التى يبسطها كشاجم لها جذورها عند أرسطو. لقد رد أرسطو تأثير المجاز إلى نوع من التمويه، يحدثه فى المعنى أو الفكرة التى يزينها، وألمح إلى أن ذلك التأثير يطرد كلما انطوى المجاز على شىء من الاستطراف والغرابة، وذهب إلى أن «معظم التعبيرات الرشيقة تنشأ عن التغيير (= المجاز)، وعن نوع من التمويه يدركه السامع فيما بعد، ويزداد إدراكاً كلما ازداد علماً، وكلما كان الموضوع مغايراً لما كان يتوقعه، وكأن النفس تقول: «هذا حق! وأنا التى أخطأت» . . . وللسبب عينه كانت الألغاز لذيذة؛ إنها تعلمنا أموراً على سبيل المجاز»(٤٦).

وسواء أكانت الفكرة عند كشاجم من وحى اجتهاداته الخاصة أو كانت من وحى تأثره بسابقيه، أو كانت من وحى تأثره بالأصول التى امتاح منها سابقوه، وأعنى بها الأصول الأرسطية، فإن الذى يهم الدراسة أن تقوله هو أن الفكرة قد انتقلت من كشاجم إلى النقاد بعده، وظلت تتجاوب أصداؤها فى كتاباتهم النقدية. وحسب الدراسة أن تتناول الفكرة عند نقاد أربعة، هم ابن سينا، وعبد القاهر الجرجانى، وابن رشد، وحازم القرطاجنى.

أما ابن سينا فلست أريد أن أتحدث عن منزلته بين الفلاسفة النقاد شراح أرسطو، وكذا فلا أريد أن أتحدث عن قدرته على الاجتهاد والشرح. وإذا كانت الألقاب تشى فى عرف الأقدمين بهاتيك المنزلة التى يتبوأها من يخلع عليه اللقب، فإن لقب الشيخ الرئيس، وهو

لقب ابن سينا ، يدل ــ دون شك ــ على علو قامة الرجل بين أعلام عصره ، لا بل بين سلفه وخلفه على السواء. لقد استوعب ابن سينا الأصل الأرسطى للفكرة التى أتحدث عنها ، وعبر عنها بجلاء عندما قال : « واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب ، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة لما يستشعر الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء ؛ فإنه يحتشمهم احتشاماً لا يحتشم مثله المعارف ؛ فيجب على الخطيب أن يتعاطى ذلك ، حيث يحتاج إلى الروعة والتعجب . وللأوزان تأثير عظيم فى ذلك »(٤٧) .

أما عبد القاهر الجرجانى فإن صلته بابن سينا مؤكدة(٤٨) ، والرجل ــ بعد ذلك ــ نحوى ولا شك ، بيد أنه يختلف عن النحاة فى اهتماماته اللافتة بأسرار البلاغة وبدلائل الإعجاز . وهو فى اهتماماته ، أوفى جانب منها على الأقل ، لم يقبل كل ما خلفه السابقون ، بل حاول أن يناقش ويوازن ويرفض ، ويقيم بذلك تصورا أنضج من تصورات سابقيه ، وأكثر استنادا إلى أسس ومبادىء نظرية واضحة ومحددة . لقد واجه نظرات سابقيه المتفاوتة والمتباينة ، وحاول أن يوازن بينها ، ويقيم منها تصوراً متناسقاً ، وأن يجمع الأصول المتعارف عليها عند الجميع ، ثم ينظر من خلال هذه الأصول إلى الفروع ، محاولاً أن يقومها ويطورها فى ضوء تصور عام متسق ، لا يمكن لمتأمله ــ فيما يقال ــ إلا أن يعجب به ، حتى لو رفض كل ما يقوم عليه هذا التصور من أسس ومبادىء(٤٩) .

ولست أمضى فى الحديث عن كل ما انتهى إليه الجرجانى فى أسرار البلاغة وفى دلائل الإعجاز ، فأتحدث فى هذه الحالة عن مكانة الرجل الكلية ، فذلك أمر لا يتطلبه موضوع الحديث ، بل الذى يتطلبه منه أن يقال إن عبد القاهر قد تلقف الفكرة من كشاجم . أو أفادها من الأصول ذاتها التى أفاد منها كشاجم . غير أن الجرجانى حاول شرح الفكرة وبسطها بنحو لا يتبدى عند سابقه . لقد رد الإعجاب بالمجاز إلى الجانب الفطرى فى النفس الإنسانية « من المركوز فى الطباع ، والراسخ فى غرائز العقول ، أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يصرح به ، ويذكر باللفظ الذى هو له فى اللغة ، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه ، وجعل دليلاً عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية ، لا يكونان إذا لم يصنع ذلك ، وذكر بلفظه صريحاً »(٥٠) . ومضى عبد القاهر فحاول تطبيق الفكرة التى وردت مجملة عند كشاجم تطبيقاً عملياً على التمثيل ، وانتهى إلى أن المعنى عندما يرد على المتلقى مجرداً لا يحدث فيه هزة ولا يترك فيه لذة ؛ أما إذا أورد المعنى عن طريق التمثيل ، فإنه يرد بصورة غير مباشرة ، فيدفعه إلى طلبه بالفكرة . وكلما كان التمثيل أبعد كان امتناعه على المتلقى أشد . « ومن المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه . ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف . ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ »(٥١) .

أما ابن رشد ، فهو كذلك يحتل فى تاريخ الفلسفة الإسلامية مكانة سامقة ؛ فقد كان خاتمة طيبة لحلقة الفلاسفة الكبار فى الإسلام ، أمثال الكندى والفارابى وابن سينا ، وصلة بين التراث الفلسفى الإسلامى والنهضة الأوربية الحديثة(٥٢) . ولم تكن منزلة الرجل فى نقد الشعر تقل عن منزلة أقرانه ممن ذكرت .

يبدأ ابن رشد حديثه عن الشعر بالكلام عن حده وفى تصور الرجل أن حد الشعر يتم عبر طريقين : طريق عام ، يميز دائرة الفن التى تحتوى الشعر عما عداها ؛ وطريق خاص يميز الشعر عن غيره من الأنواع التى تندرج معه فى الدائرة ذاتها . وعلى هذا الأساس يميز ابن رشد الشعر عن الفلسفة ، وكذا يميزه عن غيره من الأنواع التى تنطوى معه فى دائرته .

قد لا تكون هذه لغة ابن رشد ، بيد أن هذا هو الذى تؤدى إليه أقاويله ولا شك . يقول الرجل « والأقاويل الشعرية هى الأقاويل المخيلة »(٥٣) . ويقول « والشعر يكون بقول محاك »(٥٤) . ويقول : « وكثيراً ما يوجد من الأقاويل التى تسمى أشعاراً وليس فيها معنى من الشعرية إلا الوزن . . . ولذلك ليس ينبغى أن يسمى شعراً بالحقيقة إلا ما جمع هذين »(٥٥) . ويقول : « والأقاويل الشعرية فإنها إنما صارت لذيذة لما فيها من التخييل والوزن »(٥٦) . ويقول : « والشاعر لا يحصل له مقصود على التمام من التخييل إلا بالوزن »(٥٧) . ويقول : « كذلك الشاعر ربما ألف من الألفاظ المستولية المعهودة قولاً موزوناً فأوهم أنه شعرى وليس بشعرى »(٥٨) . ويقول : « الأقاويل الشعرية تكون حكاية عن أمور موجودة وعن أمور غير موجودة ، بل ومخترعة »(٥٩) . « والقول الشعرى ينبغى أن يجمع الغرابة من جميع الجهات وفى الغاية »(٦٠) .

كل هذه الأقاويل التى انتقت من كلام ابن رشد جوامعه تشى بأن هناك عناصر ثلاثة(٦١) تميز الشعر فى الدائرتين : العامة والخاصة على السواء . وأول هذه العنصر الشكلى من حيث وزن الشعر وقافيته . وثانيها : العنصر الإبداعى الذى يقرن الشعر بالاختراع والابتكار ، ومن ثمة التعجب . وثالثها : عنصر التأثير فى المتلقى من زاوية التخييل وما ينطوى عليه من أبعاد نفسية . وعلى الجملة فإن أقاويل الرجل برمتها تظل محافظ على خاصيتى الشعر النوعيتين : العامة ، وهى التخييل ، والخاصة وهى الوزن والقافية ــ أو كما يقول ابن رشد عن الأقاويل الشعرية « فإنها إنما صارت لذيذة لما فيها من التخييل والوزن ، وكلاهما تغيير »(٦٢) .

ودون أن أتحدث فى تفاريق العناصر التى تشى بها أقاويل ابن رشد ، فإن الذى يتصل منها بالفكرة التى أتحدث عنها آخرها . وفى هذا الصدد فإن الرجل يرى أن للتخييل طرائقه المتعددة التى يتحقق بها(٦٣) . المهم فيما يراه الرجل ــ هنا ــ أن التخييل بكل طرائقه ليس إلا نتاجا لإدراك ذاتى عند المبدع ، يتوجه به ــ بداهة ــ إلى ما يماثله عند المتلقى ، فيثير انفعاله ، ويفرض عليه حالة نفسية خاصة هى بمثابة التخييلية لمقتضاه . وإذا أضيف إلى ذلك أن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع عقله أو علمه ، تبين ما للقوة المتخيلة من تأثير فى المتلقى ، وتبين نتيجة لذلك ــ وهذا هو الأهم ــ السر الكامن وراء توجه التخييل إلى هذه القوة على وجه الخصوص والتأثير فيها . ولذلك كله يقول ابن رشد : « الإنسان من بين سائر الحيوان هو الحيوان الذى يلتذ بالتشبيه للأشياء التى أحسها ، وبالمحاكاة لها . والدليل على أن الإنسان يسر بالتشبيه بالطبع ويفرح ، هو أننا نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء التى لا نلتذ بإحساسها . . . مثلما يعرض فى تصاوير كثير من الحيوانات التى يعملها المهرة من المصورين . ولهذه العلة استعمل فى التعليم عند الإفهام والتخاطب الإشارات ؛ فإنها أداة معينة على فهم الأمر الذى يقصد تفهيمه ، لمكان ما فيها من

الإلذاذ الذى هو موجود فى الإشارات من قِبَل ما فيها من التخييل ، فتكون النفس بحسب التذاذها به أتم قبولا له »(٦٤) . وهذا قول لا يختلف فى حقيقة ما يؤدى إليه عن أقاويل عبد القاهر الجرجانى ، ولا عن مثيلاتها لابن سينا .

وعندما نصل إلى حازم القرطاجنى فإننا نصل إلى ناقد تقدم الإلماح إلى أنه متعدد مناحى الثقافة . هذه واحدة . أما الثانية فإن النقد لم يتقدم ، عدا النقد فى عصر النهضة ، خطوة بعد (المنهاج) لحازم(٦٥) . ونصل إلى ناقد هو عند دارسيه خاتمة للجهود المبتكرة فى النقد العربى القديم(٦٦) . أما الرابعة فإن حازما ناقد شاعر ؛ وهذا يعنى — بداهة — أن نقده الشعر قرين خبرته به ومعاناته له ، وحذقه مناهجه وأسراره .

لقد عقد الرجل (معرفا) دالاً على طرق المعرفة بالوجوه التى لأجلها حسن موقع المحاكاة من النفس ، وتعددت أقاويله فى (المنهاج) الدالة على الوجوه فى (المعرف) ، قوامها أن الشعر محاكاة(٦٧) ، وأن النفوس « لما كانت قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا ، وكانت هذه الجبلة فى الإنسان أقوى منها فى سائر الحيوان . . . اشتد ولوع النفس بالتخييل ، وصارت شديدة الانفعال له ، حتى إنها ربما تركت التصديق للتخييل ، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها . وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالاً من غير رؤية ، سواء كان الأمر الذى وقعت المحاكاة فيه على ما خيلته لها المحاكاة حقيقة ، أو كان ذلك لا حقيقة له »(٦٨) .

قد يستوعب مصطلح المحاكاة — عند حازم — كل المضامين التى يستوعبها المصطلح عند النقاد الفلاسفة من قبله(٦٩) ، وقد يستوعب المصطلح ما يقابله عند البلاغيين والنقاد الذين أفاد منهم حازم(٧٠) ، وقد تتعدد صنوف المحاكاة عند حازم(٧١) ، وقد تتفاوت مراتب الشعراء فى هاته الصنوف ، وقد تتفاوت استجابة المتلقى للمحاكاة بحسب ما تقدم . جملة الأمر فى كل هذا أن المحاكاة — أو التخييل — يحسن موقعها من النفس ، « أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب ، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام . والتعجيب » يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التى يقل التهدى إلى مثلها ، فورودها مستندر مستطرف لذلك : كالتهدى إلى ما يقل التهدى إليه من سبب للشىء تخفى سببيته ، أو غاية له ، أو شاهد عليه ، أو شبيه له ، أو معاند ؛ وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر ، وغير ذلك من الوجوه التى من شأن النفس أن تستغربها »(٧٢) . وما يقوله حازم عن التعجيب — هنا — كمثل التعجيب الذى يؤدى إليه قوله « وأما تخييل الشىء نفسه بالقول المحاكى له فكان نسبته إلى النفس والسمع نسبة إفصاح الزجاجة عما حوته وإفشائها سر ما أودعته إلى العين من تماثيل الشمع ذوات الأنوار ، أو الأدواح الخضر ذوات النوار فى صفحات الماء ماليس لها لرؤية صور هذه الأشياء حقيقة ، لأن حال معاينة أشكال هذه الأشياء فى المياه أقل تكراراً على الإنسان من مشاهدة حقائق تلك الصور ، فهى لها أشد استطرافاً »(٧٣) . وليس بين حقيقة الفكرة التى يبسطها حازم فى هذا النص أو فى النص الذى قبله ، وما ذهب إليه سلفه من فرق ، إنهم جميعاً متفقون فى رد الشعرية إلى نوع من الاستخدام المتميز لمادة الشعر ؛ وهو استخدام يخلع على المادة خصوصية بينة ، ويضفى عليها تأثيراً متميزاً ، ينشط معه ذهن المتلقى ، ويشعر إزاءه بنوع من الرغبة فى استكشاف ما يجهله ، وكأن الطريف والغريب يبعث فى النفس فضولاً ، ويغذى فيها شوقها إلى معرفة ما لا تعرفه ، فتنشد إليه ، وتقبل عليه ، علها تصادف فيه ما ترومه وما تؤمه ، أو — كما يقول حازم « فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها »(٧٤) .

إن كشاجم وعبد القاهر الجرجانى وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجنى نقاد خمسة يصدرون عن موقف جذرى واحد ، قد تختلف مسالكهم فى الانتهاء إليه ، وقد تتنوع طرائقهم فى التعبير عنه ، وقد تتفاوت قدراتهم فى تعليله وتبريره ، ولكن ثمة رباطا أساسيا يربط بينهم . هذا الرباط بطبيعة نظرتهم إلى المجاز بوصفه مظهراً من مظاهر الاستخدام المتميز لمادة الشعر ، أو تجليا من تجليات الشعرية فى الشعر . إن المجاز بكل مباحثه ، أو المحاكاة — إذا استخدمت المصطلح الذى كان يستخدمه الفلاسفة ؛ وهو مصطلح يستوعب من المباحث ما يستوعبه المجاز عند غيرهم — تؤثر فى المتلقى تأثيرا أبلغ من تأثير الحقيقة ؛ لأنه لا يقدم المادة تقديما مباشرا ، بل ينحرف بها على نحو يترك فى ذات المتلقى قدراً من المتعة الذهنية ، وهى متعة لا ريب قرينة تعرف المتجدد ، فالمعروف — فيما يقال — كالمملول(٧٥) . والنفس — فيما يعرف — تحب الافتنان فى مذاهب الكلام ، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض ، ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها(٧٦) . والنفس شيمتها « الضجر بما يتسرد والولع بما يتجدد »(٧٧) .

— ٣ —

تنبع الشعرية — إذن — من تشكيل الشاعر لمادة شعره تشكيلاً خاصاً ، ومن طريقة تأثيره فى الآن نفسه . ولكن ما آماد هذا التأثير وما مداه ! هل يتوقف عند حدود إيقاع المتعة الشكلية المتمثلة فى انبهار المتلقى بقدرة الشاعر على استخدام مادة الشعر ذلك الاستخدام المتميز ، وبراعته فى الدلالة على مراميه ؟ أم أنه يتعدى حدود هذه المتعة ليثير فى المتلقى انفعالاته ، فتدفعه هذه إلى اتخاذ وقفة سلوكية ما ؟ عند هذا الحد نجد أنفسنا فى أمسّ الحاجة إلى التأنى إزاء الاستجابة المقترنة بالشعرية ، فى ضوء فهم أعم ، بأهمية الشعر ومهمته .

لقد تحددت أهمية الشعر — فى التصور القديم — بوصفه ديوانا للجماعة ، يتحدث عن همومها أكثر من حديثه عن هموم أفراد منها ، فكان العرب الأوائل ينظرون إلى الشعر بوصفه « ديوانا لهم . . عليه يعتمدون ، وبه يحكمون ، وبحكمه يرتضون ، حتى صار الشعراء فيهم بمنزلة الحكام ، يقولون فيرضى قولهم ، ويحكمون فيمضى حكمهم ، وصار ذلك منهم سنة يقتدى بها ، وأثارة يحتذى عليها »(٧٨) . وعلى أساس هذا التصور فإن من المنطقى أن يقال : لولا الشعر « لضاعت جواهر الحكم ، وانتثرت نجوم الشرف ، وتهدمت مبانى الفضل ، وأقوت مرابع المجد ، وانطمست أعلام الكرام ، ودرست آثار النعم »(٧٩) . أو يقال « لولا الشعر والشاعر لذهبت النفس والأباعر »(٨٠) . وبالجملة فقد كانت العرب « تعدُّ الشعر خطيرا ، وترى الشاعر أميرا ، فإذا نبغ فى القبيلة شاعر هنئت به ، وحسدت من سببه ، لأنه ينافح عن أنسابها ، ويكافح ويناضل عن

أحسابها »(٨١) . وكانت العرب أيضا تنزل الشاعر « منزلة النبي فينقادون لحكمه ، ويصدقون بكهانته »(٨٢) .

ولست أكثر من النصوص الدوال على أهمية الشعر عند العرب الأوائل ، ولا من الأمثلة والشواهد على عظم منزلته عندهم(٨٣) . المهم أن قيمة الشعر هاته هي التي ظلت – أول الأمر – مسيطرة على أفئدة مبدعيه ومتلقيه على السواء ، والأهم أن هذه القيمة قد لاقت في تعاليم الإسلام ومثله ما يثبت أركانها ، ويعزز دعائمها ؛ فالرسول عليه السلام يقول عن الشعر إنه « كلام مؤلف ، فما وافق الحق منه فهو حسن ، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه »(٨٤) . والشعر فيما تقوله عائشة رضي الله عنها « كلام فيه حسن وقبيح ، فخذ الحسن واترك القبيح »(٨٥) . ويقول عبد الله بن عباس « تعلموا الشعر فإنه أول علم العرب ، وهو ديوان الأدب »(٨٦) . ويقول عمر بن الخطاب رضي الله عنه « تحفظوا الأشعار . . . فإن الشعر يدعو إلى مكارم الأخلاق ، ويعلم محاسن الأعمال ، ويبعث على جميل الأفعال ، ويفتق الفطنة ، ويشحذ القريحة ، ويحدو على ابتناء المناقب ، وادخار المكارم ، وينهى عن الأخلاق الدنيئة ، ويزجر عن مواقعة الريب ، ويحض على معالي الرتب »(٨٧) . ويقول أبو بكر الصديق رضي الله عنه « علموا أولادكم الشعر ، فإنه يعلمهم مكارم الأخلاق »(٨٨) . ويوصي الرشيد الكسائي بالأمين والمأمون فيقول له : « روّهما من الشعر ، فإنه أوفى أدب يحض على معالي الرتب »(٨٩) . ويقول معاوية « علموا أولادكم الشعر ، فإني أدركت الخلافة ونلت الرئاسة ، ووصلت إلى هذه المنزلة ، بأبيات ابن الإطنابة »(٩٠) . ويكتب عبد الملك بن مروان إلى الحجاج وقد جفاه الشعراء « بلغني عنك أمر فراسني فيك . . وهو إعراضك عن الشعر والشعراء ، كأنك لا تعرف فضيلة الشعر ، ولا تعلم مواضع كلام الشعراء . . . أو ما علمت يا أخا ثقيف أن بالشعر بقاء الذكر ونماء الفخر ، وأن الشعراء طرز المملكة ، وحلى الدولة ، وعناوين النعمة ، وتمائم المجد ، ودلائل الكرم ، وأنهم يحضون على الأفعال الجميلة ، وينهون عن الأخلاق الذميمة ، وأنهم سنوا سبيل المكارم لطلابها ، ودلوا بغاة المحامد على أبوابها ؟ »(٩١) .

ومن اللافت أن قيمة الشعر هاته لم تعمر طويلا ؛ فالظروف الاجتماعية – بعد الإسلام – قد تغيرت وتبدلت ، فنجم عن ذلك – بداهة – أن هذه القيمة قد تبدلت هي كذلك وتغيرت . لقد آلت قيمة الشعر بسببها إلى تردٍّ ، ولحق بمنزلة الشعر جراءها هوان ، فصار الشعر معرة بعد أن كان منقبة ، وأصبح الشاعر كما يعبر عنه أحد شعراء العصر العباسي الثاني :

الكلب والشاعر في حالة
ياليت أني لم أكن شاعرا(٩٢)

هناك أسباب أدت بقيمة الشعر إلى ما المعت إليه ، وبأهميته إلى ما أسلفت . المهم أن هذه الأسباب ظل يتجاوب رجعها – أو رجع بعضها على الأقل – عند نقاد أربعة هم : الكلاعي ، وابن رشيق ، والمظفر العلوي ، وحازم القرطاجني . والأهم أن الدراسة لا تؤثر أن تتحدث في تفصيلاتها عن ناقد ناقد ممن ذكرت ، بل الذي تؤثره أن تتناولها بجملة عند الأربعة ، ولكن في غير إخلال . والإيثار هنا – برغم كل ما يمكن أن يقال فيه – له ما يوجبه ويبرره ؛ فهو يدفع – أولاً – عن الدراسة التكرار ، ولا يمنع – ثانيا – من ملاحظة الإضافات التي أضافها اللاحق منهم على السابق ، ويسمح – أخيرا – بتناول الأسباب عند غير من ذكرت ، ولكن وفق ما تتطلبه الدراسة في طبيعتها وفي منهاجها .

إن اقتران الشعر بالكذب يأتي في مقدمة الأسباب التي أتحدث عنها ؛ وهو اقتران راج – أول الأمر – بين أوساط الفقهاء والمتكلمين ، وانتقل – بعد – إلى دائرة الدراسات الأدبية والنقدية ، وارتبط الشعر – بسببه – بالفساد والضلال ، فنزلت رتبته وصغر شأنه ، ولقد قيل : « الشعر داع لسوء الأدب ، وفساد المنقلب ؛ لأنه لضيقه وصعوبة طريقه يحمل الشاعر على الغلو في الدين حتى يؤول إلى فساد اليقين ، ويحمله على الكذب ، والكذب ليس من شيم المؤمنين »(٩٣) . « الشعر أخبث طعمة تؤكل ، وأفحش صنعة تعمل ، وأرجس قدح يلمس ، وأنجس ثوب يلبس ؛ لأن قول شاعره زور ، وثناءه غرور ، ولفظه فجور »(٩٤) .

أما السبب الثاني فيتمثل في الاختلال الذي داخل طباع المغالطين في دعوى الشعر ، وفي الفساد الذي استولى عليها ؛ وهو اختلال أو فساد « ران على قلوب شعراء المشرق المتأخرين ، وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مئتي سنة ، فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول ، ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادىء الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها ، فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر ، ودخلوا في محض التكلم »(٩٥) . وما يقوله حازم – هنا – هو الذي يؤدي إليه قول معاصره العلوي عن شعراء زمانه :

« ثم إن الشاعر إذا نظم قطعة واختطف معنى ، استصغر من الشعراء الصدر الأول ، واستحقر من العلماء الخليل والمفضل . وليس عنده سوى لمع قد أخذها من بطون الكتب ، وصحّفها من متون الصحف ، ولم يتدرج إلى معرفة أدب بطول صحبة ولا تقدم رياضة . وإذا لم تطل الصحبة لم تعرف المظنة ، وللعلم سر ، من قصر عن مكانه لم يعد من إخوانه »(٩٦) .

لقد هان الشعر – إذن – لعجمة الألسنة وخلل الطباع ، فغابت عن الناس أسرار الكلام ، فصرفوا النقص إلى الصنعة ، « والنقص بالحقيقة راجع إليهم ، وموجود فيهم »(٩٧) . وكذا فقد سقطت منزلة الشعر لكثرة القائلين المغالطين في دعوى النظم ، وقلة العارفين بصحة دعواهم من بطلانها ، فلم يفرق الناس – أيام حازم – لا بل قبله – بين جيد الشعر ورديئه ، ولا بين المسيء المسف إلى الاسترفاد بما يحدثه والمحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر ، « فجعلوا قيمتها متساوية ، بل ربما نسبوا إلى المسيء إحسان المحسن ، وإلى المحسن إساءة المسيء ، فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة أيضا تستقذر التحلي بهذه الصناعة ؛ إذ بخسها أولئك الأخساء ، واشتبه على الناس أمرهم وأمر أضدادهم ، فأجروهم مجرى واحداً من الاستهانة بهم . فالمعرة لا شك منسحبة على الرفيع في هذه الصنعة بسبب الوضيع ، فلذلك هجرها الناس ، وحقها أن تهجر »(٩٨) .

أما السبب الثالث فيرجع إلى عدم الاستعداد لقبول الشعر والتأثر لمقتضاه . لقد اعتقد الناس في الشعر أنه نقص وسفاهة ، فهل يرجع مثل هذا الاعتقاد إلى قلة العارفين بصنعة الشعر ، أم أنه يرجع إلى كثرة القائلين المغالطين في دعوى نظمه ؟ ذلك ما يقرره الناقدان

العلوي والقرطاجني . يقول الأخير « وكثيراً ما يذم الإنسان ما مُنِعَه ، شيمة ثُعالية ، فيحملهم الحسد على الغض من الشعر ومن أهله ، بإخراجه من الحقائق جملة ، وإن كانوا ممن ليس لهم به علم ، وما أجدرهم أيضا بهذا ! فكان يجب عليهم أن يتعلموا ، أو لا يتكلموا فيما لم يعلموا ؛ فالناس إذا اعتقدوا هذا الاعتقاد كانوا خلقاء بأن يأخذوا أنفسهم بألا تتحرك للشعر ولا تهتز إليه . وأنت إذا نظرت من تعلم منه شيمة حسد من الكهول والشيوخ الذين يئسوا من البلاغة في النظم والنثر وجدته إذا أنشدته شعراً حسناً إما شديد العبوس مربد الوجه ، لشدة الاغتياظ ، وإما بادياً فيه يسيرٌ من الهزة ، وظاهر منه أنه يقمع نفسه ويمنعها تسريح العنان في الهزة ، لئلا يسر بذلك المنشد ، ولا سيما إذا كان الشعر له »(٩٩) . وشأن من يتحدث عنه حازم – هنا – كشأن قول الأول الذي يورده العلوي :

لما ادعى العلم أقوام سواسية
مثل البهائم قد حملن أسفارا
فاضت بشاشته واغتاض حامله
وضَوَّع الروض منه واكتسى عارا(١٠٠)

لقد استهان الناس بالشعر – إذن – بحكم الأسباب المتقدمة وغيرها(١٠١) ؛ الأمر الذي يعني بالضرورة نقصان الشعرية فيه . ولا شك أن رد نضارة الشعر إليه ، وابتعاث الشعرية فيه ، أمر لا يتحقق إلا بنفي هاتيك الأسباب . وإذا اقترن نفيها ببيان جدوى الشعر وأثره في حياة الإنسان على مستوى الفرد والجماعة ، تزايد الاستعداد لتلقي الشعر وقبوله .

قد تتعدد العوامل التي تتحقق بها عملية النفي وتتنوع ، فتكثر أو تقل ، وقد ترتد كل هذه العوامل – كثيرة هي أو قليلة – إلى أسباب منها ما هو خاص بالشعر ومنها ما هو خارج عنه . والأصل في كل ذلك أمران : يتصل الأول باستعداد المتلقي – أصلاً – لقبوله الشعر ؛ ويختص الثاني بالشعر ذاته ، له ما يميزه وله ما يخصه على صعيد المبنى والمعنى ، أو النظم والأسلوب ، أو – كما يقول حازم ؛ « فتحرك النفوس للأقوال المخيلة – الشعر – إنما يكون بحسب الاستعداد ، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها ، وما تدعم به المحاكاة وتعضد ، مما يزيد به المعنى تمويها ، والكلام حسن ديباجة ، من أمور ترجع إلى لفظ ومعنى ، أو نظم أو أسلوب »(١٠٢) .

أما الأول ، وأعني به استعداد المتلقي لقبول الشعر ، فإنه على الجملة قرين تعاطف المتلقي نفسه مع الشعر . ومثل هذا التعاطف لا يقع إلا إذا كان الشعر في موضوعه حميم الصلة بما يعانيه المتلقي لحظة تلقيه الشعر . وعند هذا المستوى يمكن لحازم أن يقول : « إن الالتذاذ بالتخييل أو المحاكاة إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشيء المتخيل ، وتقدم لها عهد به »(١٠٣) أو يقول : « فلشدة مناسبة الأقاويل الشعرية للأغراض الإنسانية كانت أشد تحريكاً للنفوس وأعظم أثرا فيها »(١٠٤) ؛ أو يقول : « إن الأقاويل الشعرية أشد تحريكاً للنفوس ؛ لأنها أشد إفصاحاً عما به علقة للأغراض الإنسانية ؛ إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه التي للآداب بها علقة »(١٠٥) . وعند المستوى ذاته يمكن لحازم أن يورد لأبي الطيب المتنبي قوله :

إنما تنفع المقالة في المر
ء إذا وافقت هوى في الفؤاد

وكذا فإن التعاطف الذي تتحدث عنه أقاويل حازم لا يقع أيضا إلا إذا اعتقد المتلقي – أساسا – في الشعر أنه عظيم الأثر بالغ الجدوى في حياة الإنسان ، فردا كان أو جماعة . وجملة الأمر أن يكون المتلقي حسن الاعتقاد في الشعر ، أو – كما يقول حازم – « أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزّة الارتياح لحسن المحاكاة . هكذا كان اعتقاد العرب في الشعر ؛ فكم من خطب عظيم هونه عندهم بيت ، وكم خطب عظمه بيت آخر . ولهذا ما كانت ملوكهم ترفع أقدار الشعراء المحسنين ، وتحسن مكافأتهم على إحسانهم »(١٠٦) . باختصار لن يستجيب المتلقي للشعر إلا « بأن يعتقد فضل قول الشاعر وصدعه بالحكمة فيما يقوله »(١٠٧) .

أما الثاني ، وأعني به ما يكون عليه الشعر في ذاته ، فقد يشمل – عند حازم – الأمور التي بها يتقوم الشعر من لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب ، وقد يشمل ما يقع في كل ذلك من أمور هي أعوان على ما يراد من تأثر النفوس للشعر . والأساس في كل ذلك أن الشعر في إحكام تأليفه وفي حسنه كالصورة في تأليف أصباغها وتناسب أوضاعها . « وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها ، وإن كان تخطيطها صحيحاً ، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر ، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة ؛ فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليه ، ويشغل النفس تأذي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل . فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جداً »(١٠٨) . وجلي أن هذا قول يعني – فحسب – تقدير صاحبه للقيم الجمالية التي لا مندوحة عنها في الشعر ، حتى يحدث آثاره في ذات متلقيه . وهو – بعد – قول يعززه حازم مرة إثر أخرى ، على أبعدها في الدلالة على ما أقوله قول حازم : « إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقى أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها ، حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله »(١٠٩) .

تتوقف استجابة – المتلقي – إذن – للشعر على نفي الأسباب التي تقلل من قيمته وتهون من أهميته ، وعلى اقتران هذا النفي ببيان نفع الشعر وجدواه في حياة الإنسان . ويتناصر الأخير – هنا – مع الأول في رد النضرة لإغريض الشعر . عندئذ يمكن لمتأخر الشعراء أن يسامي الفحول ، فيزداد بسبب ذلك الاستعداد لقبول الشعر والتأثر لمقتضاه . ويمكن لمتلقي الشعر أن يستشعر – وهذا هو الأهم – الشعرية فيه ، ما دامت الشعرية محصلة لتواصل ما بين النص الشعري ومتلقيه . وما دام هذا التواصل نتيجة لإحساس سابقه بموضوع النص ذاته . وما دام هذا والتواصل – من ثم – لا يفارق الكيفية التي يصار إليها في تقديم الموضوع الذي ينطوي عليه النص نفسه .

– ٤ –

إذا كانت الشعرية تتولد – في التصور القديم – بسبب انطواء

المتلقى على هوى يكـون غرض الشعـر أو معناه مـوافقاً لـه . فإنها تتولد ــ فى التصور ذاته ــ بسبب ما ينطوى عليه الشعر من طريقة متميزة فى تقديم الغرض نفسه أو المعنى . ذلك أمر قلته ، وقلت إن هذه الطريقة تعنى أن الشاعر يلتقط المعنى أو الغرض الذى يرومه ويروم توصيله إلى متلقيه فيقدمه تقديما شعريا مؤثرا . ولكن مم يتكون هذا التقديم ؟ وما طبيعته ، وما تصور الناقد القديم له ؟ إن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة لا شك تدخلنا فى نطاق الشعر النوعى ، وتجعلنا نستكشف طريقة الشعر المتميزة فى تقديمه المعنى ، وتجعلنا أكثر قرباً من الشعرية فى الشعر ، وأكثر قدرة على فهمها فى المادة النقدية القديمة .

لقد أعلى الناقد القديم ضمن اشتغاله بثنائية اللفظ والمعنى من شأن اللفظ كما قدمت ، والتفت إلى الجانب القيمى فى المجاز كما أسلفت ؛ ولا أريد أن أعيد ــ هنا ــ ما تحدثت فيه قبل . المهم أن ذلك كله يعنى ــ كما أتصور ــ تأكيد الناقد القديم أن المادة فى الشعر غيرها فى غيره ، وأن الشاعر ينبغى أن يكون شاعرا قبل أن يكون ذا مهمة ، وأن الشعرية فى الشعر قرينة قدرة الشاعر على استخدام مادة الشعر ذلك الاستخدام الفريد الذى يحدث فى المتلقى المتعة والفائدة فى آن واحد .

وربما كنت فى غير حاجة إلى أن أقول إن وحدة الأداء اللغوى بالجملة هى الكلمة ، بيد أن هاته فى الشعر ــ وهى مادته ــ ذات خصيصة متميزة . الكلمة فى الشعر ــ فيما يقال ــ بعيدة المدى ، تثقب كالمنارات أغشية الفضاء . وهى لا تحمل على معناها الحرفى ، بل يجب أن ترن لتبلغ غاية ما تترامى إليه ألحانها(١١٠) . والكلمة فى الشعر تدعونا إلى تذوقه بمنعنا من التوجه توا إلى المعنى المفهومى ، حيث لا تكون الكلمة متميزة أو متذوقة لذاتها(١١١). والكلمة فى الشعر تخرج عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة . هذا الخروج هو خلق لما يسمى بالفجوة أو مسافة التوتر ، أى خلق للمسافة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة فى مكوناتها الأولية ، وفى بناها التركيبية ، وفى صورها الشعرية(١١٢) . والكلمة فى الشعر تكثيفية(١١٣) . والكلمة فى الشعر تفسح المجال لاتساعية الدلالة اتساعية مذهلة لا تتقيد بمحددات معينة ، ولا تنفد إلا بنهاية خبرة المتلقى وخياله(١١٤) . والكلمة فى الشعر تجاوز نفسها ، مفلتة من حدود حروفها ، حيث يأخذ الشىء صورة جديدة ومعنى آخر(١١٥) .

الكلمة فى الشعر (وهى قوام مادته ، فى رأى متأصل عالميا ، تمثله كل الأقاويل السابقة) تختلف فيه عن الكلمة فى الحديث العادى والعلمى فى آن واحد اختلاف غير المباشر عن المباشر(١١٦) . فإذا كانت الكلمة فى الشعر متعددة الدلالة فإنها فى غير الشعر محددة الدلالة . وإذا كانت الكلمة فى غير الشعر ذات وظيفة إشارية أو معجمية فإنها فى الشعر ذات وظيفة انفعالية . وفى اختصار فإن الكلمة ــ فى ظل هذه المفهوم ــ هى التى تخلق الشعرية دون أن تخلق الشعرية الكلمة .

وما يقال عن الكلمة هنا هو الذى يتجاوب صداه فى المادة النقدية التى ندرسها . ولست أدفع أن لغة الأقاويل السابقة غير لغة هاتيك المادة ، بيد أن ما تنص عليه الأولى هو الذى تؤديه لغة الأخيرة ، وتنتهى إليه ولا شك . لقد توقف الناقد القديم عند حسن التأليف فى الشعر ، واقترن حسن التأليف ــ عنده ــ بتخير الكلمة وانتقائها ، ويضمها إلى ما يجانسها ، وبوضعها فى موضعها ، دون تقديم أو تأخير أو حذف أو زيادة(١١٧) ، وكذا باجتناب الغريب والسوقى والوحشى(١١٨) . وارتبطت هذه الاقترانات بمطلب الناقد القديم الجمالى فى الشعر(١١٩) ؛ وهو المطلب الذى يقوم على عشق الجمال السهل الذى يكشف بنفسه عن نفسه . واتسقت هذه الاقترانات كذلك مع طبيعة التصور القديم الذى يقوم على اعتبار الشعر صناعة ذهنية ، المعول عليه فيها العقل ، والأساس فيها الجهد الواعى المبذول . المهم فى كل ذلك ، دون أن أتحدث فى تفاريق هذه الارتباطات ، أو فى النتائج المترتبة عليها صحة أو زيفا ، أن هذا التأكيد اللافت للكلمة يعنى ــ فحسب ــ أن الكلمة فى الشعر لابد أن تكون متميزة الشأو ، وأن الشاعر لا يكون شاعرا إلا إذا كانت الكلمة ذات استخدام شعرى (شعرية) ؛ لأنها ــ بهذه الصفة وحدها ــ تخلق الشعرية دون أن تخلقها الشعرية وإلا خرج الشاعر لا محالة عن مهيع الشعر .

وتوقف الناقد القديم عند المجاز مبحثاً مبحثاً ، فتعددت مباحثه(١٢٠) ، وتنوعت مسمياته(١٢١) ، واطردت كثرة وإن كان المسيطر منها فى المادة النقدية القديمة التشبية والاستعارة ، ولذلك يقولون : « إن المجاز استعارة وتشبيه »(١٢٢) . فالمتأكد فى المجاز أنه أبلغ من الحقيقة ، وأنه يفيد مالا تفيده الحقيقة(١٢٣) . وأنه خاص جدا بالشعر(١٢٤) ، وهو لأجل ذلك يفعل مالا يفعله مما ليس بشعر . صحيح أن الشعر لا يتقوم بالمجاز وحده . ومن الصحيح أيضا أن الشعر لا يتقوم إلا به وبالوزن الذى تعددت مباحثه هو كذلك، الأمر الذى يعنى أن الشعر لا يوقع أثره إلا بتناصر هذين . كل ذلك صحيح ، ولكن الصحيح أيضا أن الوزن ، دون المجاز ، قابل للتعلم ؛ وهذا يعنى ــ من جهة ــ أن تفوق الشاعر أو تخلفه قرين قدرته على الإتيان بالمجاز الذى يتأبى على التعلم ، ويعنى ــ من جهة ثانية ــ وهذا هو الأهم ــ أن المجاز أبعد أثرا فى إيقاع الشعرية من الوزن ، أو كما يقول الناقد القديم « والقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكى الشىء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعرا ، ولكن يقال هو قول شعرى ، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا »(١٢٥) .

وليس كل مجاز ــ عند الناقد القديم ــ بمُلِذ . إن المجاز اللذيذ هو المجاز المجاز غير المباعد للحقيقة(١٢٦) ؛ والمجاز الذى يقدم المعنى تقديما حسيا(١٢٧) ؛ المجاز المؤتلف مع مجازات العرب المألوفة . وفرضت حدود المجاز هاته وظائفه(١٢٨) ، وارتبط المجاز حدودا ووظائف بالمثل الجمالى المنشود عند العرب ، الذى يتعشق الجمال المكشوف من كل الجهات ؛ وهو مثل تقدم الإلماع إليه ، وتناغم هذا الارتباط كله مع طبيعة النظرة القديمة للشعر ، التى تنظر إليه على أساس أنه صنعة عقلية تنفعل النفس بها عند توافقها مع مقتضيات الأحوال الخارجية ، وعند توافقها مع قواعد الفهم الثاقب . المهم فى كل ذلك ، بغض النظر عن اتفاق الناقد المعاصر مع هذه النظرة ومع ما يتبنى عنها أو رفضه لها على الجملة . إن توقف الناقد القديم عند المجاز يعنى ــ من ناحية ــ تقديره لفعله وأهميته ، ويعنى ــ من ناحية ثانية ــ أن الشاعر لا شك ينحرف فى استخدامه مادة شعره عما وضعت له أصلا ، ويعنى ــ من ناحية ثالثة ــ أن الشاعر بهذا

الانحراف يوقع الشعرية ، فتنفعل النفس بالشعر أشد انفعال ، أو كما يقول الناقد القديم « وما عرى من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط . والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه ، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة . . وبالجملة بجميع الأنواع التى تسمى عندنا مجازاً »(١٢٩) .

وإذا وصلت آخر الكلام بأوله ، وأخذت مما بين الأول والأخير جوامعه ، قلت : إن الشعرية تتكون بطريقة الشعر الفريدة فى تقديم المرمى والمأم ، ويتوافق هذا الذى قبله ، مع هوى يكون فى ذات المتلقى ويتعاضد هذين يكون فعل الشعر وأثره مماثلاً لأثر السحر وشبيها به . أما تفوق الشاعر فى إيقاع الشعرية وبعثها أو تخلفه فى ذلك فإنه قرين تخلفه أو تفوقه فى سائر الأجزاء التى يقوم بها النص الشعرى(١٣٠) .

الهوامش :

(١) راجع هذا المصطلح عند أدونيس : الشعرية العربية ، ٢٢ ــ ٢٣ ، ٤٥ ــ ٤٦ ــ ٧٨ ــ ٧٩؛ وعند كمال عيد : فلسفة الأدب والفن : ١٧٧؛ وعند كمال أبو ديب : بحث فى الشعرية : ١٠٩ ، وفى الشعرية : ١١ ، ١٤ ، ١٦ ، ٢٨ .

(٢) راجع حزم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٢٧ - ٢٨ ، ١١٩ - ١٢١ .

(٣) راجع ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر : ١٥١.

(٤) راجع ابن سينا : فن الشعر : ٣٧ - ٣٨ .

(٥) راجع هذا الحديث وما يقال فى شرحه عند المظفر بن الفضل العلوى : نضرة الإغريض فى نصرة القريض : ٣٥٢ - ٣٥٣؛ وراجع اقتران الشعر بالسحر عند جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى : ٧٨ - ٧٩ وراجع مصادره .

(٦) راجع ابن رشيق القيروانى : العمدة : ١ : ٢٧ .

(٧) راجع ـ مثلا ـ باب البيان عند ابن رشيق : العمدة : ١ : ٢٥٤ - ٢٥٥ وقارن بما أورده الشاهد البوشيخى عن مصطلح البيان ضمن كتاب : مصطلحات نقدية وبلاغية فى البيان والتبين للجاحظ : ١١٢ وما بعدها .

(٨) راجع الجاحظ:الحيوان : ٣ : ١٣١ .

(٩) راجع الجاحظ : البيان والتبيين : ١ : ٧٦ .

(١٠) راجع جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى : ٢٨٦ .

(١١) نفسه : ١٥٦ .

(١٢) ابن سينا : النجاة : ٨٣ .

(١٣) المصدر نفسه : ٢٠٦ ــ ٢٠٧ .

(١٤) الفارابى : المدينة الفاضلة : ٢٨ .

(١٥) راجع شكرى عياد : كتاب أرسطوطاليس فى الشعر : ٢٠٩ ، ٢٥٧ .

(١٦) راجع هذا الاختلاف عند قاسم المومنى : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى: ١٤٣ ــ ١٤٤ .

(١٧) راجع محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب : ٦٩ .

(١٨) قدامة بن جعفر : نقد الشعر : ١٧ .

(١٩) راجع جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى :٢٣٣

(٢٠) راجع محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب : ٦٢ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ١٣٦ ــ ١٣٧

(٢١) الآمدى : الموازنة : ١ : ٤٠٥ .

(٢٢) نفسه .

(٢٣) راجع شكرى عياد : كتاب أرسطوطاليس فى الشعر : ٢٤٩ .

(٢٤) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز : ١٦٧ ــ ١٦٨ .

(٢٥) راجع عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة : ١٨ .

(٢٦) راجع هذه الأقاويل عند ابن رشيق : العمدة : ١ : ١٢٧ - ١٢٨ .

(٢٧) راجع ترجمته عند بدوى طبانه : فى تقديمه لكتاب المثل السائر : ١/ ١١ ــ ٤١ ، وراجع مصادره

(٢٨) راجع قاسم المومنى : مهمة الناقد فى الدراسات النقدية القديمة بين التطبيق والتأصيل : ١ : ٨١ ، وراجع مراجعه .

(٢٩) راجع ابن الأثير : المثل السائر : ١ : ١٣٢ ، ٢٨٧ ، ٢ : ٢٨٧ .

(٣٠) راجع جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى .

(٣١) نفسه ص ٦٩ .

(٣٢) راجع تفصيلات ذلك عند محمد الحبيب ابن الخوجه : ضمن تقديمه لكتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٧٤ ، وراجع مصادره .

(٣٣) راجع جابر عصفور : مفهوم الشعر : ٢١١ ــ ٢١٢ .

(٣٤) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٨١ .

(٣٥) المصدر نفسه : ٨٣ .

(٣٦) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ١١٨ .

(٣٧) الخطابى : بيان إعجاز القرآن : ٢٧ .

(٣٨) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ١١٧ .

(٣٩) المصدر نفسه : ٢٨ .

(٤٠) المصدر نفسه : ٢٧ ــ ٢٨ .

(٤١) كشاجم : أدب النديم : ٢٠ .

(٤٢) كشاجم : أدب النديم : ٢٠ .

(٤٣) ابن أبي عون : التشبيهات : ٣١١ .
(٤٤) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء : ١٥٧ .
(٤٥) المصدر نفسه والصفحة نفسها .
(٤٦) أرسطو : الخطابة : ٢٢٠ . وقارن بجابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٣٦٢ .
(٤٧) ابن سينا : الخطابة : ٢٠٣ .
(٤٨) راجع شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٢٥٨ ـ ٢٦٢ .
(٤٩) راجع جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٢٤٣ .
(٥٠) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الأعجاز : ٢٨٩ .
(٥١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة : ١١٠ وقارن بالصفحات : ١١٥ ، ١١٨ ـ ١١٩ .
(٥٢) راجع شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٢١٥ .
(٥٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٥٧ .
(٥٤) المصدر نفسه : ٨٢ .
(٥٥) المصدر نفسه : ٦٢ ـ ٦٣ .
(٥٦) ابن رشد : تلخيص الخطابة : ٥٤٠ .
(٥٧) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٨٩ .
(٥٨) ابن رشد : تلخيص الخطابة : ٥٩٤ .
(٥٩) المصدر نفسه : ٥٤٥ .
(٦٠) نفسه .
(٦١) نفسه : ٥٤٠ .
(٦٢) راجعها عند ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٥٨ ـ ٥٩ .
(٦٣) راجعها عند ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٥٨ ـ ٥٩ .
(٦٤) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٧٠ .
(٦٥) راجع شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٢٤٢ .
(٦٦) راجع المرجع نفسه : ٢٤٦ .
(٦٧) راجع حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٧١ .
(٦٨) راجع حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٧١ .
(٦٩) راجع لمعرفة ذلك شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٢٦٣ .
(٧٠) راجع لمعرفة ذلك جابر عصفور : مفهوم الشعر : ٣٥١ ـ ٣٥٢ .
(٧١) راجعها عند حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٩١ ـ ٩٨ .
(٧٢) المصدر نفسه : ٩٠ .
(٧٣) المصدر نفسه : ١٢٨ . وقارن بالصفحات ٤٦ ، ٩٤ .
(٧٤) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٧١ .
(٧٥) راجع ابن رشد : تلخيص الخطابة : ٥٨٤ .
(٧٦) راجع حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٣٦١ .
(٧٧) المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
(٧٨) الرازي : الزينة في المصطلحات العربية والإسلامية : ١ : ٣٩ . وقارن بالمظفر العلوي : نضرة الإغريض في نصرة القريض : ٢٩٣ .
(٧٩) المظفر العلوي : نضرة الإغريض في نصرة القريض : ٢٩٣ .
(٨٠) المصدر نفسه : ٣٢٤ .
(٨١) المصدر نفسه : ٢٩٨ .
(٨٢) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ١٢٢ . وقارن بابن رشد : تلخيص الخطابة : ٥٨٧ .
(٨٣) راجع مزيداً من الأمثلة والنصوص عند ابن رشيق : العمدة ١ : ٢٧ ـ ٢٨ . وقارن بعبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ١١ ـ ١٨ .
(٨٤) ابن رشيق : العمدة : ١ : ٢٧ .
(٨٥) المصدر نفسه : الصفحة نفسها ، وقارن بالمظفر العلوي : نضرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٧٢ .
(٨٦) المظفر العلوي : نضرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٥٦ .
(٨٧) المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
(٨٨) المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
(٨٩) المصدر نفسه : ٣٥٧ .
(٩٠) راجعها عند المظفر العلوي : نضرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٥٧ : وقارنها بابن رشيق : العمدة : ١ : ٢٩ .
(٩١) المظفر العلوي : نضرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٥٨ .
(٩٢) راجع الثعالبي : التمثيل والمحاضرة : ١٨٧ .
(٩٣) الكلاعي : إحكام صنعة الكلام : ٣٦ ـ ٣٧ .
(٩٤) المظفر العلوي : نضرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٦٥ . وقارن بحازم القرطاجني منهاج البلغاء ، وسراج الأدباء : ١٢٥ .
(٩٥) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، وسراج الأدباء : ١٠ .
(٩٦) المظفر بن الفضل العلوي : نضرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٦٦ .
(٩٧) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ١٢٥ .
(٩٨) المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
(٩٩) المصدر نفسه : ١٢٥ ـ ١٢٦ .
(١٠٠) المظفر بن الفضل العلوي : نضرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٧٢ .
(١٠١) راجعها عند المظفر بن الفضل العلوي : نضرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٦٠ ؛ وابن رشيق : العمدة : ١ : ٣١ ؛ وعبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ٨ .
(١٠٢) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، وسراج الأدباء : ١٢١ .
(١٠٣) المصدر نفسه : ١١٨ .
(١٠٤) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، وسراج الأدباء : ١٢١ .
(١٠٥) المصدر نفسه : ١١٨ .
(١٠٦) المصدر نفسه : ١٢١ ـ ١٢٢ .
(١٠٧) المصدر نفسه : ١٢٤ .
(١٠٨) المصدر نفسه : ١٢٩ .
(١٠٩) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، وسراج الأدباء : ١١٩ .
(١١٠) راجع نعيم عطية : الشعرى لما يكل دوفرين : ٤٨ .
(١١١) راجع المرجع نفسه : ٤٢ ـ ٤٣ .
(١١٢) راجع كمال أبو ديب : بحث في الشعرية : ٢٨ .
(١١٣) راجع إرنست كاسيرر : مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ، أومقال في الإنسان : ٢٥٢ .
(١١٤) راجع باربرا هيرنيشاين : علاقة الأدب باللغة : ١٤٤ .
(١١٥) راجع أدونيس : الشعرية العربية : ٧٨ .
(١١٦) راجع كمال أبو ديب : بحث في الشعرية : ١٠٤ .
(١١٧) راجع العسكري : الصناعتين : ١٦٧ . وقارن بابن طباطبا : عيار الشعر : ٥ ؛ والآمدي : الموازنة : ١ : ٤٠٠ ؛ والحاتمي : حلية المحاضرة : ١ : ٦٠ ؛ وابن رشيق : العمدة : ١ : ٩٩ ـ ١٠٠ ؛ وابن الأثير : المثل السائر ١ : ٢٤٥ ـ ٢٤٦ ؛ والمظفر ابن الفضل العلوي : نضرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٨٩ ـ ٣٩٠ ، ٣٩٤ ، ٤٢٨ .
(١١٨) راجع الجاحظ : البيان والتبيين : ١ : ١٤٤ ؛ وابن طباطبا : عيار الشعر : ٦ ؛ وقدامة بن جعفر : نقد الشعر : ١٠٠ ؛ وإسحق بن وهب : البرهان في وجوه البيان : ٢٤٣ ، ٣٥١ ؛ والخطابي : بيان إعجاز القرآن : ٣ ؛ والحاتمي : الرسالة الموضحة : ٢٦ ، ٢٧ ؛ والعسكري : الصناعتين : ١٥٤ ؛ والباقلاني : إعجاز القرآن : ١١٧ ؛ وابن رشيق : العمدة ١ : ١٩٩ ؛ وابن الأثير : المثل السائر : ١ : ٢٦٩ ، ٢٨٩ ـ ٢٩٠ ؛ والمظفر بن الفضل العلوي : نضرة الإغريض في نصرة القريض : ٤٥٢ ـ ٤٥٣ .
(١١٩) راجعه في أوضح صورة له عند ابن طباطبا : عيار الشعر : ١٤ . وقارن بالعسكري : الصناعتين : ٦٣ ، ١٣٤ .
(١٢٠) راجعها عند جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ١٣٤ ـ ١٣٥ ، وراجع مصادره .

(١٢١) راجعها عند قاسم المومنى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى للآمدى ــ تحليل ودراسة : ٢٠٣ ، وما بعدها .

(١٢٢) ابن رشد : الخطابة : ٦١٠ .

(١٢٣) راجع : الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ١ : ٩١ ؛ والحاتمى : الرسالة الموضحة ٦٩ ، ٧٢ ؛ والعسكرى : الصناعتين : ٢٧٤ ــ ٢٨٢ ؛ وابن فارس : الصاحبى ؟ والشريف الرضى : تلخيص البيان فى مجازات القرآن ١٢٣ ، ٣٣٠ ؛ وعبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز : ٤٨ ــ ٥٠ ؛ وابن رشيق : العمدة ١ : ٢٦٦ ؛ وابن الأثير : المثل السائر ١ : ١٣٦ ــ ١٣٧ ؛ والمظفر العلوى : نضرة الإغريض فى نصرة القريض : ٢٣ ــ ٢٤ .

(١٢٤) راجع ابن رشد : الخطابة : ٥٣٢ . وقارن بالصفحات : ٥٣٥ ، ٥٣٩ .

(١٢٥) الفارابى : جوامع الشعر : ٧٢ .

(١٢٦) راجع ابن أبى عون : التشبيهات ٧٤ ؛ وابن طباطبا : عيار الشعر : ٨٩ ، ١٢٠ ؛ وقدامة بن جعفر : نقد الشعر : ١٠٥ ؛ والآمدى : الموازنة : ١ : ١٩١ ، ٢٥٠ ، ٣٥١ ؛ والحاتمى : حلية المحاضرة : ٢ : ٣٨٩ ، ٥٧٣ ؛ والجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ٤٧٤ ؛ والعسكرى : الصناعتين : ٢٦٣ ؛ والباقلانى : إعجاز القرآن ٢٢٩ ؛ وابن رشيق : العمدة : ١ : ٢٦٦ ؛ وابن الأثير : المثل السائر : ٢ : ١١٤ ، ١٥٨ ؛ والمظفر العلوى : نضرة الإغريض فى نصرة القريض : ٤٥٢ ــ ٤٥٣ .

(١٢٧) راجع ذلك ــ تمثيلا دون حصر ــ عند العسكرى : الصناعتين : ٢٤٢ ، ٢٧١ ؛ والمرزوقى : شرح ديوان الحماسة : ١ : ٦٣ ــ ٦٤ ، ٩٠ ، ١٦٠ ــ ١٦١ ؛ وابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة : ١٣٧ ، ٢٢٢ ــ ٢٢٥ ؛ وابن سينا : فن الشعر : ١٩٦ ؛ وعبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة : ١٤١ ؛ وابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر : ١١٣ .

(١٢٨) راجع تفصيل ذلك عند جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى : ٢٤٢ ــ ٢٤٣ ؛ وراجع مصادره .

(١٢٩) راجعها مجتمعة عند التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة : ٣ : ١٤٤ .

(١٣٠) عبد الرحمن بدوى : كتاب أرسطوطاليس فى الشعر : ٢٤٢ ــ ٢٤٣ .

« مصادر الدراسة ومراجعها »

* إبراهيم بن محمد (ابن أبى عون) :

ــ التشبيهات ، تحقيق محمد عبد المعيد خان ، كمبردج ، ١٣٦٩ هـ/١٩٥٠ م .

* أحمد بن حمدان (الرازى) :

ــ الزينة فى المصطلحات العربية والإسلامية ، تحقيق حسين الهمدانى ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، ١٩٥٦ م .

* أحمد بن فارس :

ــ الصاحبى فى فقه اللغة ، مطبعة المؤيد ، القاهرة ، ١٣٢٨ هـ/١٩١٠ م .

* أحمد بن محمد بن الحسن (المرزوقى) :

ــ شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥١ م .

* إرنست كاسيرر : مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ، أو مقال فى الإنسان ، ترجمة إحسان عباس ومراجعة محمد يوسف نجم ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، بيروت ، نيويورك ، ١٩٦١ م .

* أرسطوطاليس :

ــ كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، تحقيق شكرى عياد ، دار الفكر العربى ، القاهرة الطبعة الأولى ، ١٣٨١ هـ/١٩٦٧ م .

ــ الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٩ م .

* إسحق بن إبراهيم (ابن وهب) :

ــ البرهان فى وجوه البيان ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثى ــ مطبعة العانى،بغداد ، ١٩٦٧ م .

* باربرا هير نشتاين :

ــ علاقة الأدب باللغة . ترجمة حسن عبد المقصود ، بحث منشور فى مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الأول ، السنة الثانية ، ربيع ١٩٨٢ م .

* جابر عصفور :

ــ الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دار الثقافة للطباعة ــ القاهرة ١٩٧٤ م .

ــ مفهوم الشعر ، دراسة فى التراث النقدى ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٨ م .

* حازم القرطاجنى :

ــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه ، تونس ، ١٩٦٦ م .

* الحسن بن بشر (الآمدى) :

ــ الموازنة بين أبى تمام والبحترى فى شعريهما ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦١ - ١٩٦٥ .

* الحسن بن رشيق (القيروانى) :

ــ العمدة فى صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، الطبعة الثالثة ، ١٣٨٣ هـ/١٩٦٣ م .

* الحسن بن عبد الله بن سهل (أبو هلال العسكرى) :

ــ الصناعتين ، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة الحلبى ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، بدون تاريخ .

* حسين بن عبد الله (ابن سينا) :

ــ الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، الدار المصرية للتأليف ، القاهرة ، ١٣٨٦ هـ/١٩٦٦ م .

ــ النجاة ، مطبعة السعادة ، مصر ، الطبعة الثانية ، ١٣٥٧ هـ/١٩٣٨ م .

* حمد بن محمد (الخطابى) :

ــ بيان إعجاز القرآن ، ضمن كتاب « ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن » ، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، الطبعة الثانية ، ١٣٨٧ هـ/١٩٦٨ م .

* الشاهد البوشيخى :

ــ مصطلحات نقدية وبلاغية فى البيان والتبيين للجاحظ ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٢ هـ/١٩٨٢ م .

* شكرى عياد :

ــ كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٣٨١ هـ/١٩٦٧ م .

* ضياء الدين ابن الأثير :

– المثل السائر ، تحقيق أحمد الحوفى وبدوى طبانه ، دار الرفاعى للطباعة ، الرياض الطبعة الثانية ١٩٨٣ .

* عبد القاهر الجرجانى :

– أسرار البلاغة ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا ، مكتبة القاهرة ، الطبعة السادسة ١٣٧٩ هـ/١٩٥٩ .

– دلائل الإعجاز ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا،مكتبة القاهرة ، القاهرة ١٩٦١ م .

* عبد الملك بن محمد (الثعالبى) :

– التمثيل والمحاضرة ، تحقيق عبد الفتاح الحلو ، مطبعة الحلبى ، القاهرة ١٩٦١ م .

* على أحمد سعيد (أدونيس) :

– الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥ م .

* على بن عبد العزيز (القاضى الجرجانى) :

– الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى ، مطبعة الحلبى ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، بدون تاريخ .

* على بن محمد بن العباس (التوحيدى) :

– الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٣٧٣ هـ/١٩٥٣ م .

* عمرو بن بحر (الجاحظ) :

– الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة الحلبى ، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٩٦٥ م .

– البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة دار التأليف – القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٣٨٨ هـ/١٩٦٨ م .

* قاسم المومنى :

– نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٨٢ م .

– الموازنة بين أبى تمام والبحترى للآمدى – تحليل ودراسة ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ١٩٨٥م .

– مهمة الناقد فى الدراسات النقدية ، الدار البيضاء ١٩٨٥م .

– نقد الشعر عند ابن رشد بين التأصيل النظرى والتطبيق العملى ، بحث منشور فى مجلة المعرفة السورية ، ٢٢٩ ، آذار ١٩٨١م .

* قدامة بن جعفر :

– نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبه الخانجى بمصر ومكتبة المثنى ببغداد ، ١٩٦٣م .

* كمال أبو ديب :

– بحث فى الشعرية ، بحث منشور فى مجلة مواقف ، عدد ٤٦ ، سنة ١٩٨٣م .

– فى الشعرية ، بحث منشور فى مجلة الثقافة الجديدة ، عدد ٢٨ ، ١٩٨٣م .

* كمال عيد :

– فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، ١٩٧٨م .

* مايكل دوفرين :

– الشعرى ، إعداد نعيم عطية ، بحث منشور فى مجلة الفكر العربى المعاصر ، بيروت ، العدد العاشر شباط ، ١٩٨١م .

* محمد بن أحمد (ابن رشد) :

– تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧م .

– تلخيص كتاب أرسطاليس فى الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، القاهرة ، ١٣٩١هـ/١٩٧١م .

* محمد بن أحمد بن محمد (ابن طباطبا) :

– عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام ، المكتبه التجارية ، القاهرة ١٩٥٦م .

* محمد بن الحسين بن أحمد (الشريف الرضى) :

– تلخيص البيان فى مجازات القرآن ، تحقيق محمد عبد الغنى حسن ، مطبعة الحلبى القاهرة ، ١٩٥٥ م .

* محمد بن الحسين بن المظفر (الحاتمى) :

– الرسالة الموضحة ، تحقيق محمد يوسف نجم – دار صادر ودار بيروت ، بيروت ١٣٨٥هـ/١٩٦٥ م .

* محمد بن سعيد (ابن سنان الخفاجى) :

– سر الفصاحة ، تحقيق على فوده ، المطبعة الرحمانية ، المطبعة الأولى ١٣٥٠هـ/١٩٣٢ م .

* محمد بن الطيب (الباقلانى) :

– إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٣ م .

* محمد بن عبد الغفور (الكلاعى) :

– إحكام صنعه الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦ .

* محمد بن محمد بن أوزلغ (الفارابى) :

– رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب أرسطوطاليس : فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ م .

– جوامع الشعر ضمن كتاب « تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » تحقيق محمد سليم سالم ، مطابع الأهرام ، القاهرة ، ١٣٩١ هـ/١٩٧١ م .

– المدينة الفاضلة ، دار العراق ، بيروت ، ١٩٥٥ م .

* محمد مندور :

– النقد المنهجى عند العرب ، مطبعة دار نهضة مصر ، بدون تاريخ .

* محمود بن الحسين (كشاجم) :

– أدب النديم ، المطبعة الأميرية ، بولاق ، ١٣٩٨هـ .

* المظفر بن الفضل (العلوى) :

– نضرة الإغريض فى نضرة القريض ، تحقيق نهى عارف الحسن ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦ م .

إبراهيم رماني

الشعر - الغموض - الحداثة : دراسة في المفهوم

يقول – موريس بورا (Maurice Bowra): « حتى أرسطو لم يجد تعريفا كافيا للشعر »[1] . ويرجع بورا الاختلاف بين التعريفات الشعرية إلى التفاوت في مدى استيعاب أصحاب هذه التعريفات للفن الشعري ، وإلى تباين عصورهم وأمزجتهم وثقافاتهم ، ويعتقد أن مفهوم الشعر – برغم تحوله الدائم – يظل يتأرجح بين التعليم والتأثير .

والشعر صياغة جمالية للإيقاع الخفي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة ؛ وهو بذلك ممارسة للرؤية في أعماقها ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة ؛ إنه مغايرة للنثر الذي قوامه العقل والمنطق والوضوح ، ويؤدي وظيفة إبلاغية مباشرة ، على خلاف الشعر الذي يعتمد على الخيال أو « الرؤية » التي تحيد بدلالة اللغة الحقيقية عمّا وضعت له أصلا ، لتشحنها بمعان جديدة وإيحاءات غير مألوفة .

والشعر بعدٌ عن النثر ؛ أي الكلام التقريري الذي يجد صداه في اللغة العادية ؛ ومن ثم فهو بعدٌ عن الواقع في نظامه المنسجم ؛ في علاقاته الاصطلاحية المعلومة ؛ في فضائه المحدّد بقوانين عامة . والشعر – في بعده عن النثر والواقع – ينزع ، من جهة أخرى ، نحو عالم الانفعال في باطن التجربة التي تتولد نتيجة لتلاحم الذات والوجود في أفق مجهول ، نعانيه ولا نعيه ، ونتحسسه بحدسنا الذي يملك منطقه النوعي .

وتتجسد التجربة الشعرية بغموضها الداخلي عبر رؤية إبداعية « تحويلية » في لغة رمزية ، تخفي في طبقاتها العميقة دلالات متعددة ، تنمو ظلالها وتزداد ثراء في كثافة الإيقاع ، لتؤلف حقلا دلاليا عضويا ينفتح دوما على القراءة ، التي ترادف الكتابة ، بوصفها تشكيلا للشعر في أحد تجلياته النصّية .

المفهوم الشعري القديم :

فهم العرب الشعر على أنه « صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[2] ، ولم يخرجوا عن هذا المفهوم في مختلف التعريفات التي صاغت لدى بعض النقاد مثل « قدامة » : « الشعر قول موزون مقفى يدل على المعنى »[3] ، واتسعت عند فئة أخرى مثل حازم : « كلام موزون مخيل مختص في لسان العرب بزيادة التقفية »[4] .

الشعر « صناعة » أو « محاكاة » . والمحاكاة لا تعني التطابق مع الواقع في حد ذاته بل تعني المماثلة ؛ أي الاشتراك في صفة أو أكثر بين شيئين ذاتا أو موضوعا . ولا قيمة لمماثلة ما في حد ذاتها ، بل فيما تثيره من استحسان أو استهجان لدى المتلقي ، وفي قدرتها على التأثير فيه ؛ أي إحداث فعل « التخييل » .

ويكون الشعر من هذا الجانب ، « قياسا يقوم على « الخيال » ، لا ينظر إليه في حد ذاته ، بوصفه ممارسة جمالية ، بل إلى قدرته على التصديق بالإيهام النابع من تخييل المماثلة ؛ هذه المماثلة التي جعلت ابن سينا يقول : إن المحاكيات ثلاثة : تشبيه واستعارة وتركيب (منهما) . وبقدر ما تتعلق هذه النظرة البلاغية للمحاكاة بالمماثلة ، تثبت التخييل بوصفه إيهاما بمعانٍ « قبلية » يمكن أن تقرر سلفا .

فالخيال في الشعر العربي أداة معرفية ، مهما تباعدت عن الواقع وابتكرت صورا جديدة ، تظل قائمة في الواقع المحسوس ؛ منه تبدأ وإليه تنتهي ؛ ومن ثم فهو أداة نسبية ، محدودة ، لا ترقى إلى درجة العقل ومكانته السامية ، وإنما تتوسط لدى الفلاسفة المسلمين بين العقل والنفس . وهو قوة نفسية تعين العقل في عملية الإدراك

والتفكير ، دون أن تجاوز المستوى الحسّ والجزئى ، وتبلغ معرفة الكل أو المجرّد . فالشعر ضرب من المعرفة ، وأداة لتعرّف الواقع فى حدود الحس والتجريد . والحسية تصدر عن مادة التخيل ؛ أى صور المحسوسات الثابتة فى الحسّ العام ، على حين يجىء التجريد من ارتباط الخيال بالعقل ، الذى يدرك الموضوعات مجردة من مادتها ، ويشكلها فى صورة كلية .

ويرتبط الخيال بمفهوم « التناسب » بين الأشياء المتخيلة ، وعناصر الشعر فى حد ذاته . فتآلف العلاقات فى صورة نسقية ، يقبلها العقل ويستسيغها الذوق العام ، إنما تأتى فى بقاء الخيال فى أفق الممكن لا المحال ، وفى التناسق والانسجام ، وتشكيله للغة الشعرية ضمن « عمود البلاغة » الذى ارتبط منذ تأسيسه بالخطابة .

وفى ضوء مفهوم « التناسب » ، نفهم تأكيد مختلف التعريفات الشعرية للوزن (قانون الإيقاع) ، بوصفه الصورة المجردة لعناصر النظام والتساوى والتوازن والتوازى والتكرار ، التى ندركها إدراكا حسيا مباشرا .

ويتعلق ارتباط الوزن بالخيال لدى العرب بطبيعة الوزن المتميزة ، من حيث قدرته على التأثير العميق فى نفس المتلقى ، فضلا عن الصلة المتينة بين الشعر والغناء قديما(٥) . ولذلك قال ابن سينا :

« لايتم شعر إلا بمقدمات مخيلة ، ووزن ذى إيقاع متناسب ، يكون أسرع تأثيرا فى النفوس ، لميل النفوس إلى المتزنات والمنتظمات التركيب » (٦).

فالوزن والخيال ، إذن،هما اللذان يشكلان حقيقة مفهوم الشعر لدى العرب . ولعلنا لا نجانب الحق إذا قلنا مع جابر عصفور : « إن فاعلية التخيل فى الشعر لا تنفصل أصلا عن البنية الإيقاعية ، التى لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب أو الدلالة ، وعند هذا المستوى تصبح فاعلية التخيل ــ أو المحاكاة ــ قائمة على نوع من التناسب بين « المسموعات » و « المفهومات » لو استخدمنا مصطلح حازم ، كما يصبح لهذه الفاعلية القدرة على تشكيل البنية الإيقاعية فى نفس الوقت التى تشكل فيه البنية الدلالية والتركيبية »(٧) .

كان العرب ينظرون إلى الخيال (قانون العلاقات) والوزن (قانون الإيقاع) من زاوية « محاكاة » قوانين الطبيعة ، على نحو ما تنعكس فى العقل ، ومثلما تمثلت فى نموذج « الشعر الجاهلى » ، واتخذوا منها أساسا للحكم الجمالى ، وغدا الجمال الشعرى ــ بذلك ــ محاكاة لهذه القوانين التى نجدها مقننة فى « عمود الشعر » للمرزوقى .

وكان ارتباط الشعر ــ فى نظرهم ــ بالعقل يلتقى مع مفهوم الصنعة التى نجدها واضحة لدى النقاد والبلاغيين العرب منذ القرن الثالث ، كما كان يلتقى أيضا بالمنطق الذى شاع فى تصور الفلاسفة ومعهم النقاد . وهذا ما جعل الشعر لديهم ضربا من القول ، يكتسب بتعلم « الأصول » وممارستها طويلاً ، ويجد نموذجه البلاغى المكتمل فى « البلاغة » ؛ هذا الفن القولى الذى تألق نجمه لدى العرب قديما ، وتراجع نتيجة لظروف تاريخية ، غير أنه ظل ساكنا فى الذاكرة العربية ؛ ومن ثم نشأت الحاجة إلى محاكاة هذا المثال فى فنون القول الأخرى ــ وفى مقدمتها الشعر ؛ « ديوان العرب »(٨) .

الشعر ، إذن ، قياس على الخطابة أو « فن الإقناع » عند أرسطو الذى يقوم على ثلاثة أصول ، هى الإيجاد ، والتنسيق ، والتعبير . فالإيجاد ابتكار المعانى المقنعة استنادا إلى الأمثلة والقياس ؛ أما التنسيق فهو ترتيب المعانى وربطها لتؤدى غايتها واضحة ؛ والتعبير يعنى الإفصاح عن هذه المعانى فى شكل برهانى مركز (٩).

واعتماداً على هذه الأسس نظر إلى الخطبة بوصفها بنية مترابطة منطقيا(تقوم على مقدمة واضحة ، وعرض برهانى ، وخاتمة موجزة) ، تجسد الملامح الفنية للشعر ؛ على أساس أن القاسم المشترك بين الشعر والخطابة هو غاية الإقناع بأفضل السبل التعبيرية .

وما الشعر إلاّ خطبة من مؤلف.: يجىء بحق أو يجىء بباطل

وبهذا يتضح لنا لماذا سلّم حازم القرطاجنى ، مثل بقية الفلاسفة والنقاد ، بضرورة خضوع « التخييل » للعقل ، وانسجامه مع حدود المنطق . وهذا ما نعثر عليه مفصلاً فى تأكيد حازم صحة المعانى وسلامتها من الاستحالة والتناقض ، وكمالها بحيث لا تتعرض إلى النقص أو الانقسام ؛ إلى التداخل والإشكال . وعلى هذا النحو ينتهى حازم إلى نقد الشعر بمقياس منطقى محض(١٠) .

وفى ظل العقل أو المنطق الذى يكرس الوضوح بوصفه مقوما جوهريا لوجوده ، ارتبط الشعر عند العرب بالرسم ، ليعمق الرؤية الحسية للوجود والفن معا ، ويجعلها « قرينة للتوضيح والتفسير والإبانة »(١١) . فالجاحظ فى تعريفه للشعر لا يخرج عن قول هوراس (Horace) « الشعر مثل الرسم » . ومقولة شراح أرسطو من الفلاسفة المسلمين : « إن الشعر مثل الرسم محاكاة »(١٢) ، تتكامل مع التركيز على التقديم الحسى للصورة الشعرية ، الذى يقول به معظم النقاد والبلاغيين العرب (عبد القاهر ، والرمانى ، والعسكرى ، والمرزوقى ، وابن سنان ، وابن رشيق . . .) ؛ إذ إن الشعر والرسم كلاهما يحافظ على قانون « التناسب » بين عناصر المادة اللغوية واللونية ، وله القدرة على إثارة صور ذهنية لدى المتلقى تتأتى من إتقان فعل « المحاكاة » .

وقد خضع المفهوم الشعرى عند العرب القدامى ، مثل الخطبة ، لما يسمى « بمقتضى الحال » ، بوصفه صناعة ذهنية وتخييلا عقليا ، ونزع نحو المحافظة على علاقات الواقع وتناسب إيقاعه ؛ هذه المحافظة التى نجد صداها فى تأكيد تناسب العلاقات الدلالية للغة (التشبيه ، والاستعارة) والإيقاع المنتظم (الوزن والقافية) . وكذلك احتفل هذا المفهوم « بالتخييل » أكثر من احتفاله « بالتخيل » ؛ وذلك لا هتمامه بالشعر بوصفه تعبيرا يتوافق مع « مقتضى الحال الخارجى » ، ولا هتمامه بمدى انسجامه مع قوانين الفهم العقل ، وتقاليد الذوق العام ، أكثر من اهتمامه بالتجربة الشعرية وذات الشاعر وخصوصيتها . ويرجع هذا الاهتمام بالخارج أكثر من الداخل إلى التكوين الثقافى الجمالى ، وإلى الغاية المعرفية التى حددت للشعر ، بكونه دعوة أو خطبة ترتبط بالتعليم والإقناع ، أو لمجرد اللذة والإمتاع .

فى ضوء هذه الملامح الشارحة لطبيعة الشعر ووظيفته ، يتجلى لنا لماذا كان الشعر العربى القديم واضحا فى معظمه ؛ فتراجعت نسبة الغموض فيه ، إلا قليلا ، أمام زحف الحسية والعقلانية والمباشرة ، وما تستدعيه جميعها من نزعة محافظة على النظام ، وحرص شديد على

النموذج ، وتآلف صميمى مع الوضوح .

الشعر والغموض :

نلاحظ من استقرائنا للشعر العربى أنه يتحرك من الوضوح إلى الغموض . وكلما تقدمنا فى الزمن تزداد كثافة الغموض فى النص الشعرى إلى حدّ تبلغ فيه الإبهام ، وذلك مثلما شهدنا فى العقدين الأخيرين .

لم يخل الشعر العربى القديم من الغموض ، ولكن هذا الغموض كان قليلا أمام نسبة الوضوح فيه ، لأسباب عدّة ، منها الطبيعة المعرفية ، والوظيفة الاجتماعية ، وعمود الشعر ، ونموذج الخطابة ، وجوهر الرؤية والتجربة . وينفتح الشعر الحديث على ضروب كثيرة من الغموض المكثف ، يبدو غموض الشعر القديم أشد وضوحا وأقرب منالا . وبصدد هذه الملاحظة ، يتساءل ـ محمد الهادى الطرابلسى ـ عن هذه المشكلة التى يثيرها الغموض بوصفه مقوما إبداعيا يولد الطاقة الشعرية فى النص فيقول : هل نسلم بأن القصيدة التقليدية أضعف طاقة شعرية من النص الشعرى الحرّ ؟[13] .

لا نعتقد أن هناك إمكانية للمفاضلة بين ضربين من الشعر لا يلتقيان فى معظم عناصرهما ، إذ إن الشعر الحديث يبدو مناقضا كليا للقديم ، وتأسيسا جديدا لوجود لم يكن يحلم به القدماء ، لأنه نتاج زمن غريب ، زمن « كوانتى »* غامض . ولقد حدد القدماء المفهوم الشعرى وفق تصوراتهم وأبعاد تجربتهم الحضارية ، وأبدعوا فيه نصوصا راقية أدت غايتها الجمالية فى سياقها التاريخى ، ومن ثم فإن طاقتها الإبداعية تقاس وفق مسافات الواقع الذى شكلها والذى توجهت إليه .

إن الغموض يلازم الشعر فى مدّه وجزره ، غير أنه يثار بوصفه مسألة مفارقة للأصل ، وإشكالية تقتضى الدرس عند كل منعطف إبداعى يتلبس بدلالة تاريخية تتعلق بواقع التحول الحضارى .

ولم يبلغ الغموض فى شعرنا القديم مبلغ الظاهرة ، إلا عندما اشتدّ النزاع حول مسألة القديم والحديث ، تلك المسألة التى ترجمت حركة الفعل الاجتماعى والفلسفى فى محاولته الخروج عن الأيديولوجيا السائدة والثقافة الموروثة ، محاولة تجسّد الرغبة فى التغيير التى يفرزها الواقع الحضارى الجديد .

فقد كان شعراء العصر العباسى الكبار (المتنبى ، البحترى ، المعرىّ ، أبو تمام ، أبو نواس ، بشار ، ابن الرومى . . .) يعبرون عن هم حضارى جديد ، عايشوه فى تجاربهم ورؤاهم ، وشكّلوه فى قصائدهم المتباينة تبعا لاختلاف مواقفهم وأساليبهم ، ولهذا جاءت أشعارهم جميعها منطوية على غموض نسبى ، يتراوح بين الشفافية والكثافة ، وفق درجة تجاوزهم للبنية الدلالية السائدة ، وتخطيهم « لعمود الشعر »[14] .

وقد تألق الغموض فى فضاء القصيدة العباسية ليحدث بعدا ذا طابع نسبى فى مفهوم الشعر عن الوعى الجمالى العام ، ويعلق أسئلة متعددة ، ويفتح جدلا شديدا حول غرابة هذا الشعر ، ومدى صلاحية هذه الغرابة ، التى كلما ازدادت ازداد معها اختلاف النقاد ، واشتدت حيرة القراء .

ولم تكن تهمة الغموض التى ألصقت بالشعر العباسى الجديد سوى محاولة لطمس ملامح التغير ودلالات التحول ، فى مجتمع تسعى سلطته إلى المحافظة على ثباتها ، عبر كل مؤسساتها وتجلياتها الثقافية والجمالية .

وتحت وطأة الأيديولوجيا المهيمنة على تجربة الإبداع ، التى لم يكتب لها الاستمرار والنجاح بفعل ظروف معقدة ، لم تفلح حركة الحداثة العباسية فى توسيع مجال البعد الشعرى والانتصار للغموض ، وذلك برغم مساندة بعض النقاد لها . وكان عبد القاهر يفرق بين المعاظلة وتتبع حوشى الكلام الذى هو التعقيد[15] والغموض الناتج عن المعنى التخييل الصادر عن تجربة عميقة : « على أن المعنى إذا كان أدبا وحكمة ، وكان غريبا نادرا فهو أشرف مما ليس كذلك »[16] . ويركز القرطاجنى فى تعريفه للشعر على خصوصية الصناعة والغرابة ، فيقول : « فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها . . . ، فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته ، وقويت شهرته أو صدقه ، أو خفى كذبه وقامت غرابته »[17] . ورأى أبو إسحاق الصابى فى غموض الشعر قيمة أساسية تميزه عن النثر : « إن طريق الإحسان فى منثور الكلام يخالف طريق الإحسان فى منظومه ، لأن الترسل هو ما وضح معناه وأعطاك سماعه فى أول وهلة ما تضمنته ألفاظه . وأفخر الشعر ما غمض ، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه »[18] . ولم يستكره أبو هلال العسكرى انعدام الألفة فى الشعر ، فقال فى شرحه لديوان أبى محجن الثقفى : « من حق الشعر أن تكون ألفاظه كالوحى ، ومعانيه كالسحر » .

من هذه الأقوال[19] نفهم أن العرب قد وعوا ضرورة الغموض فى الشعر ، بوصفه مقوما جوهريا وعلامة تميّز قارة ، تفصله عن النثر ، ولا تتعارض مع الوضوح الغالب فى شعرهم ، ولا تنفى البيان السائد لديهم .

* * *

وقد درس جون كوهين (John Cohen) ظاهرة الغموض فى الشعر انطلاقا من رأى للشاعر إدجار ألن بو (E. A. Poe) ، الذى ذهب إلى أن حدّ النص وحدته يتحكم فيهما عاملا الحدة/والمدى In-tensité / Durée ، وأن هذين العاملين يتناسبان تناسبا عكسيا ، فكلما اتسع مدى الأثر ضعف جانب الحدة فيه ، والعكس بالعكس . وقد لاحظ كوهين أن هذا الرأى يستدعى مراجعة وتعديلا ، وذهب إلى أن العاملين اللذين يتحكمان فى فضاء النص هما عاملا : الوضوح/والغموض Obscurité / Clarté والحدة/والحياد Neutralité / Intensité ، فكلما قوى جانب الحدّة قلت نسبة الوضوح ، وخرج من مجال الحياد ، والعكس بالعكس . ويرى كوهين أن الحدّة يمكن قياسها ، وذلك على خلاف الوضوح الذى لا يمكن قياسه . وبالرغم من ذلك فقد سعى كوهين إلى معاينة درجة الوضوح والغموض فى الشعر ، وبناها على أساس : التقابل والتبعية/الهوية والاكتفاء الذاتى ، فلاحظ أن الأفكار لا تبلغ الوضوح إلا إذا استطعنا وضعها فى جهاز تقابلى ، أى فى سياق مرتبط بأفكار خارجية

* الإشارة هنا إلى علم ميكانيكا الكم أو الكوانتم (Quantum Mechanics) وهو أحد العلوم الفيزيائية الحديثة المؤثرة فى عصرنا الحاضر أيما تأثير . (التحرير) .

عن النص . كما رأى كوهين أن أفكار الخطاب تكون قابلة « للتقابل » ، أى التبعية للسياق الخارجى ، على حسب نوعية الخطاب وخصوصية بنيته ؛ فالكلام الإخبارى ــ غير الشعرى ــ يقوم على أساس التقابل ، على حين يتجرد الكلام الإنشائى منه ؛ أى يكتفى بذاته ؛ بهويته المغايرة . ومن هنا يتبين أن الغموض عنصر ملازم للنص الإنشائى ، وأن كل شعر يزداد غموضه بقدر سعته الإنشائية أى طاقته الإبداعية . ولا يعنى هذا أن أى غموض يكفى لتوليد الإنشاء ؛ إذ إن الغموض قد يوجد فى النص الخبرى متعلقا بالدوال دون المدلولات ، ويبقى الخطاب آنذاك مغلقا إغلاقا تاما على من لا يستطيع فك رموز الدوال ، مثلما يحدث مع الجاهل بلغة الأرقام فى الرياضيات وقانونها الداخلى .

أما الغموض الشعرى ، فهو كامن فى المدلولات التى تصدر عن أعماق تجربة انفعالية لم تتبلور بوضوح إلى الحدّ الذى يسمح للشاعر بإخراجها دون الإبقاء على خصوصيتها ؛ على غموضها ؛ هذا الغموض الذى يتأبى على الترجمة النثرية والاستدلال الواضح الذى يجرده من إنشائيته ويحيله إلى خطاب علمى (٢٠) .

الغموض،إذن ، حقيقة واجبة الوجود فى النص الشعرى ، تتموضع فى قلب السياق الإنشائى ، الذى يكتفى بذاته ، ويحقق هويته بعيدا عن مراهنات الواقع وقواعد الاستدلال المنطقى الواضح . إنه طاقة الإبداع فى النص التى تفتح مداه على عوالم لا نهائية من الدلالات الإيحائية ، والتى تلقى ظلالها الكثيفة ، أو تقربنا عبر قراءة عنيدة من مدلولات تجربة لا نأتيها فى ألفة أو نبلغها فى يسر ، وإنما هى مرآة لهذا الشىء الذى نتحسسه فى خفايا وجودنا دون القدرة على تحديده ، ونتألم نتيجة له ، دون أن نملك إمكانية التحرّر منه ، ونظل نلاحقه العمر كله بلا انقطاع .

ويختلف الغموض عن الإبهام الذى يلغى مسافات التفاعل بين النص والواقع ؛ بين الشاعر والمتلقى ، والذى يظل بابا موصدا لا يتفتح إلا على الخواء الناتج عن تعقيد الدوال فى حد ذاتها ، والتضليل بدعوى الشعرية ، التى لا تعدو أن تكون من قبيل الإلغاز ، الذى ينبىء ــ فى وجه من وجوهه ــ عن جهل بحقيقة الشعر وتطفل عليه . وهذا يذكرنا بالإلغاز المجرّد الذى لاحظه النقاد فى بيت الفرزدق :

وما مثله فى الناس إلا مملّكا
أبو أمّه حى أبوه يقاربه

فهذا الإبهام غاية ترتجى فى حد ذاتها ، ولا جدوى منه سوى التضليل الذى وجد صداه وسنده القوى فى نتاج المتطفلين على الشعر ، القاصرين عن بلوغه ، والمتجاهلين لحقائقه ، الذين حاربهم النقد القديم وفضح خطرهم على الذوق والصناعة ؛ ومن ذلك مَا جاء فى الموشح « للمرزبانى » حول قول شاعر :

رغما وشمسا وزيتون ومظلمة
من أن تنالا من الشيخين طغيان

وثم ضربٌ آخر من الإبهام ينتج عن فصل الشعر عن الواقع ، وإهدار كل قرائنه ، والإيغال فى طلب الجديد الكائن بعيدا فى أرض الغرابة ، حيث تنبعث الحداثة من انسلاخها الكلى عن التراث ، وتبنيها « لكوجيتو » الاجتياز والتخطى ، الذى مزج المفهوم الشعرى بميتافيزيقية الفلسفة ، وبرر غياب الدلالة بضباب الحلم ، وانشغل بغواية الرفض التام لكل « عمود شعرى » من شأنه أن يلم شتات المفارقات وملابسات التعدد ، وقلما احتفل ببناء « منطق » جديد ، قابل للتحقق الواقعى والفهم الممكن(٢١) .

وفى ظل هذا الإبهام الإشكالى ، الموازى لإشكاليات الواقع التاريخى العربى ، ضعف شأن الشعر بين الناس ، وضعفت آثاره على المجتمع ، وقوى الاعتقاد الخاطىء بمجانية الشعر فى عصر المدينة أو « عصر الرواية » . ولم يبلغ الشعر هذه الدرجة من الفوضى والاهتراء إلا بانتشار هذين الضربين الأخيرين من الإبهام : الأول هو الناتج عن التمُحّل باسم الحداثة ، والثانى ناتج عن العجز الشعرى . وهذان الضربان هما « داء الشعر وسرطان الأدب » كما يقول محمد الهادى الطرابلسى ؛ « وإليهما « يرجع الخلط بين الجيّد والردىء » ، والالتباس الحاصل فى أذهان النقادِ فى معنى الأدب ومقوماته وسبله ، فضلا عن الحيرة التى بأنفسهم فى مقاييسه وعبارات نقده »(٢٢) .

وبعد عرضنا للغموض فى المفهوم الشعرى ، وبعض ضروب الإبهام الموجودة فى الشعر العربى ، التى نلحظها بيّنة فى نتاجنا الحديث ، نستكمل الرؤية التاريخية التى ابتدأناها بتتبع ظاهرة الغموض فى العصر العباسى ، التى تبلورت على نحو أكمل فى تجربة أبى تمام ، وننتقل إلى العصر الحديث .

بعد عامين فقط من الثورة العربية فى مصر (١٩١٩) ، نشهد ظهور مدرسة « الديوان » بوصفها ثورة أدبية ونقدية تترجم النموذج الثقافى والاجتماعى الجديد ، الذى يدعو فى صراحة إلى القطيعة مع الاتجاه السائد ، والحث على إرساء اتجاه جديد . ويمكن أن تعد مدرسة « الديوان » تعبيرا عن مجمل القيم الشعرية والنقدية التى نجدها لدى خليل مطران ، وشعراء المهجر ، وحركة أبولو فى الثلاثينيات . وقد تركزت جهود هذه الحركة فى محاولة الخروج على بنية الشعر الكلاسيكى وتغيير المفهوم الشعرى ، ولكنها وصفت بالنثرية والتقريرية وليس بالغموض والإبهام . وفى أواخر الأربعينيات والخمسينيات تشكلت بنية شعرية جديدة فى دلالاتها الجمالية وحمولاتها الثقافية وأبعادها الاجتماعية ـ التاريخية . وقد جاءت هذه البنية مغايرة للبنية القديمة ، لأنها نتاج تحول الواقع الحضارى ، والانفتاح على الغرب . وقد بدت هذه البنية معلقة فى فضاء مفرغ ، وتجويف هائل يقع بين سياقين لا تواصل بينهما ؛ الماضى العربى والماضى الغربى ؛ الحاضر التقليدى والمستقبل الحداثى .

وفى ظروف معقدة وملابسات مظلمة انتشر الشعر العربى الحديث ، وامتدّ سريعا كامتداد حركة التحرر العربى طوال الخمسينيات والستينيات معبرا عن حساسية التحوّل ، ورغبة التغيير ، ومرتبطا بالأيديولوجيا الجديدة وملتحما بالوعى الجمعى ، حتى بلغ حدّ كبيرا من الوضوح النثرى ، وذلك مثلما نجد فى قصيدة (من أب مصرى إلى الرئيس ترومان) ، لعبد الرحمن الشرقاوى .

يا سيدى
إليك السلام وإن كنت تكره هذا السلام

وتغرى صنائعك المخلصين لكى يبطشوا
بدعاة السلام
ولكننى
سأعدل عن مثل هذا الكلام
وأوجز فى القول ما أستطيع (٢٣).

ومثلما نجده كذلك فى بعض أشعار محمد الفيتورى ، حيث يقول :

أنا زنجى
وافريقيى لى لا للأجنبى المعتدى
أنا فلاح ولى أرضى
التى شربت تربتها من جسدى
أنا إنسان ولى حريتى
وهى أغلى ثروة من ولدى(٢٤).

ولكن النموذج الثورى العربى تحطم بعد عام ١٩٦٧ ، ذلك المؤشر التاريخى الذى كان ذا دلالة بينة على نهاية حقبة من الوضوح ، وبداية مرحلة غامضة تمتد ، منذ بداية السبعينيات إلى اليوم ، مليئة بالهزائم والإحباطات ، والآلام والأحزان ، والتفكك الشامل والغياب الديمقراطى ، والتزامن الفوضوى لكل أشكال القمع والإرهاب . (حرب ١٩٦٧ ، حرب الاستنزاف ، حرب ١٩٧٣ ، الحرب الأهلية فى لبنان ، . . .) . وبتحطم هذا النموذج ، بدأت رحلة الشعر العربى نحو الباطن ، ليعكف على الذات « الرمادية » مجترا جروحها ، أو ذاهلاً عمّا حوله فى تعويض ميتافيزيقى وصوفى ، أو غارقا فى موقف الرفض والمجاوزة .

وفى رحلة التاريخ العربى ، من الحضور الثورى « المسطح » إلى الغياب المأساوى الفعلى ، خرج الشعر العربى من حيّز الشعر الحرّ إلى حيز الشعر الحديث ، من تلمّس الحداثة فى شفافية خارجية إلى الإيغال فى باطنها والانتحار فى أعماقها . وتحطمت حينئذ البنية الشعرية القديمة ، لتحدث هزة نوعية فى قوانين النظم ، وتوسع الهوة إلى أقصاها بين الشعر والنثر ، وبين الشعر والمتلقى ، وتبلور ظاهرة الغموض بوصفها دالة جوهرية للشعر العربى الحديث فى سياقه الحضارى الشامل .

الحداثة والشعر :

يقول الناقد والفليسوف الجمالى الألمانى ـ شيلينج ـ : « إن الفن أكثر من مجرد أداة ؛ إنه مستند الفلسفة الحقيقى . وبما أن الفلسفة ولدت فى الشعر ، فلا بد أن يأتى يوم تعود فيه إلى الأم التى انفصلت عنها »(٢٥) .

والحقيقة أن الشعر لم ينفصل يوما عن الفلسفة التى تغذى التجربة الشعرية وتلتصق بالرؤية ، وتوجه العملية الإبداعية فى كليتها ، من زاوية خفية قد لا نعيها إلا عندما نقوم بالبحث عن الدلالات القصية لأبعاد القصيدة .

كانت فلسفة الشعر القديم تكريسا لثبات النظام وسيادة القاعدة العامة ، التى يعبّر عنها الشعر ضمن مفهوم واضح ، وذلك على خلاف فلسفة الشعر الحديث التى جاءت مناقضة لها مناقضة تامة ، بكونها رغبة فى تحطيم القاعدة ، وحركة تحوّل جذرى فى مناخ ملتبس ، متعدد المفاهيم ، غامض الحدود ، لا يفضى إلا إلى الشك الذى صار يحل محل اليقين .

وانطلاقا من الوظيفة الفلسفية التى يضطلع بها الشعر دوما عبر تغير العصور والأطر الحضارية ، التى يترعرع فى كنفها ، ويتبلور فى حضنها ، ومن سيادة الميتافيزيقا أو الأنطولوجيا المعاصرة التى دعت الوعى الحضارى إلى استعادة ذاكرته الإشكالية القديمة (الزمن ، الحياة ، الموت ، المصير . .) نزع الشعر الحديث نزعة ميتافيزيقية بوصفه فعالية إبداعية لا تعرف الاكتمال ؛ لأنها تساؤل مستمر حول ماهية الإنسان والوجود ؛ هذه الماهية التى طمست تحت تراكم معطيات حضارة « الآلة الذرية » . ويثير هذا التساؤل المستمر حدّة الوعى النقدى ، الذى يتطور فى مناخ الرفض ، ليغدو موقفا فلسفيا متطرفا ، يلغى كل المذاهب والنظريات الجاهزة بوصفها أيديولوجيا لغياب الشعر وموت الحداثة .

فالميتافيزيقا ، إذن ، موقف تساؤل مطلق ؛ حسّ عميق بالانخلاع ؛ مواجهة للصدوع التى تمزق الذات الإنسانية ، والشقوق التى تتخلل بنية الوجود . إنها المعرفة الشعرية التى تبتغى تعرية العالم ، ولقاء الذات فى حيويتها البدائية التى كانت تمتلكها قبل أن تحنطها المفاهيم فى قالبية ميتة ، وفى عزلة وحشية داخل وهم الواقع ، فى رحلتها المجهولة عبر أراضى الحداثة الفذة .

ومن ثم تغدو الميتافيزيقا مرادفة لهذا الشعر الذى ينسلخ من ذاته الواقعية والتاريخية ، ليذهب بعيدا فى أغوار الرمز وباطن الأسطورة ، وليؤسس عالما آخر لا عهد لنا به ؛ عالم الحداثة الذى لم يفصح عن مكنون دلالته فى تعريف واضح . إنه على حدّ قول ، مسالارميه ، « التعبير باللغة الشعرية وقد أرجعت إلى إيقاعها الأساسى ؛ إيقاع المعنى الغامض بمظاهر الوجود »(٢٦) .

إن الميتافيزيقا هى رؤية الشعر الحديث القائمة على الحدس « البرجسونى » بوصفه معرفة مباشرة ، يتم عبرها حلول الذات فى الوجود ، وتوحد المتناقضات فى صيغة جديدة لم نألفها ، وجدت مستواها التنظيرى الجيّد فى « نظرية المراسلات » الرمزية . وفى هذا يرى أدونيس أن « الشعر ، بمعنى آخر ، فلسفة ؛ من حيث إنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الميتافيزيقى »(٢٧) ، بعيدا عن منطق العقل ومعطيات الحلم ، بل عبر الخيال والحلم ؛ أى بمنطق خاص يجعل الشعر أصلا « وليس ظاهرة ثقافية كبقية الظواهر . إنه روح الشعب ؛ روح الأمة » .

ويغالى أدونيس فى إضفاء صفة التفرد على شعر الحداثة ، حتى إنه ليكاد يستقل به عن الواقع وينقطع به عن التاريخ ؛ وإلا فكيف يصبح الشعر أصلا ينبثق من باطن الأرض كالينبوع ، أو يهبط من السماء كالغيث . إن خصوصيته واستقلاله النسبى ، لا يصلان أبدا إلى الانسلاخ التام عن الأرضية المعرفية التى انبثق منها ؛ تلك الأرضية التى يظل حاملا لملامحها الثقافية ، متجذرا فى أصولها الحضارية .

لم يكن المفهوم الأدونيسى للشعر الذى تبنته مجلة « شعر » (التى كانت المعبرة عن تلك الحركة التى تعد أكثر إيغالا فى قلب الحداثة وأكثر حولة لجرعة الغموض) ـ لم يكن هذا المفهوم سوى محاولة لتضخيم ذلك الحس الوجودى الميتافيزيقى للشعراء المحدثين ،

وتوسيع الاتجاه الليبرالي البرجوازي الذي يتجسد في تأسيس مفهوم « القصيدة، الرؤيا » ، أو الشعر الميتافيزيقي الذي تعرّفه مجلة « شعر » بأنه « استبطان وتطلع ، وجهد للقبض على العالم ، دون بنيان أو فكر منطقي ؛ أي دون حد أو جزم ، أو تحديد ، وخارج كل نسق أو نظام »[٢٨] . وفي نزوع الشعر العربي الحديث نحو الميتافيزيقية تعبير عن « أزمة الهوية » التي يرى جان ماري بنوا أنها تعود إلى مسألة « الاختلاف » التي تخترق عصرنا ، وتفضي في النهاية إلى البحث عن علامات المفارقة ، والعزلة والانقطاع ، والابتعاد عن « الآخر » ، وذلك بالانفصال والبحث عن الجذور . وتبدو إشكالية الهوية فيما اصطلح عليه « بصدمة الحداثة » ، التي بدأت مع النهضة ، لتشتد مع الوعي الحديث الذي يعاني انفصاما حادا ، وتجويفا مرعبا بين ماض قومي ، وماض غربي ، يشكل ذاته الغريبة مرّة والمغتربة مرّة ثانية ، والهجينة مرة ثالثة ، ويوقظ فيه دوما الحسّ الأليم بالرغبة في العثور على ذاته الأصيلة ، وهويته الحضارية وحداثته الحقيقية .

وقد تمثلت إشكالية الهوية ، في الاتجاه الميتافيزيقي ، في تبني المفهوم الغربي ، الذي مؤداه أن المغايرة هي الأساس ، والجوهر هو حصيلة التغيير الذي تحدثه الذات في غربتها المجهولة وبممارستها السحرية ومن ثم كانت القصيدة عند الخال : « لا تشرح العالم أو تفسره ، أو تنقله أو تكشفه ، وإنما تعيد خلقه من جديد ، على محك تجربة الشاعر وبواسطة حدسه ومخيلته »[٢٩] .

ويلتقي المفهوم الميتافيزيقي مع الشعر الإشكالي للتعبير عن مطامح « نظرية النخبة » في صراعها مع الواقع ، بقصد تغييره الذي لا يتأتى إلا بضرورة تحطيمه أو الموت فيه تمهيدا لولادة جديدة ، وليلبي ــ من جهة أخرى ــ حاجتنا إلى تمثل عالم تجريدي حلمي يجعل الشعر يجد دوما في ملاحقته ، ويضطر الشاعر ، في نية متزمتة ، إلى « أن يقوم بشيء واحد ، هو أن يعمل في ظلال السر ، ويوجه بصره إلى زمن يأتي فيما بعد ، أو لا يأتي أبداً » مثلما يقول مالارميه[٣٠] .

ويجازف الاتجاه الميتافيزيقي في معرفة ما لا يعرف ، ويتكلف الجهد في إتقان هندسة شعرية بالغة التعقيد ، لإثارة الدهشة والسؤال ، والرغبة في معرفة المجهول . لكن القصيدة الحديثة في تطرفها الشكلاني تقتل التجربة في مجانية الرموز الصوفية ، والأساطير البدائية ، وتملأ حقلها الدلالي بالإبهام الذي يكرس قطيعة الشعر مع الواقع ، ويثير الاحتجاج والسخرية التي يعبر عنها ألبيريس في عبارة بليغة « عجبا ، أيجب أن نجتاز امتحانا للتأهيل الفلسفي أو الدكتوراه في اللاهوت » لنفهم « هذه الآثار ؟ »[٣١] .

لكل واقع حضاري نموذج شعري خاص . فقد كانت القصيدة الجاهلية وعيا للوجود من خلال منطق جاهلي ، وكذلك كان نموذج البارودي وشوقي شعرا صادقا يترجم نموذجا اجتماعيا ثقافيا لبدايات ما يسمى بعصر « النهضة » ، أما النموذج الشعري العربي الحديث ، فلم يكن وعيا واضحا متوحدا بالذات ، منسجما مع الواقع ، بل كان خرقاً حادا للوجود في بعديه الذاتي والموضوعي معا ، ويرجع ذلك إلى أن النموذج الحضاري والاجتماعي العربي لم يتكون على النحو الذي يؤلف بنية لها معالمها الخاصة ، بل كان مشروعا يبحث عن هويته في دورة الزمن ، ومن ثم لم يستطع أن يفرز المفهوم الشعري الذي يعكسه في اتجاه قائم بذاته ، ولم يجد نموذجه الشعري إلا في هذا الخلل الذي يتزامن على كل المستويات ؛ في الرؤية والتعبير ؛ في الشعر والنص ، ويتجلى في معادلة صعبة هي « الاجتياز والتخطي » التي علقت الأسئلة الصعبة في الفضاء الميتافيزيقي ، دون أجوبة حقيقية ، وجعلت كل السبل للتقرب من المفهوم ، والقدرة على قياس الموجة الشعرية الهائجة في بحر الحداثة المتلاطم ، سبلا مسدودة .

لقد نهض هذا الشعر على مبدأ الرفض الكلي لكل ما يجعل حياتنا أكثر انسجاما وأوضح دلالة ، ويجعل وعينا لها موقفا منطقيا ، وتمثلا متكاملاً يلتحم الخيال بالوعي الباطني في جوهره ، ويخترقه ، ويعرضه في العراء ، في تشققه الداخلي وفي انكساره الخارجي ، بدلا من أن ينظمه مشهدا يتفرج عليه من بعيد ، ويبدو هذا الوعي مأزوما في حالة تساؤل دائم ، واستفهام إشكالي لا يجد جوابا ، مثلما عرفنا ذلك في الأدب الإشكالي الذي انتشر منذ بداية القرن العشرين صدى لصوت الميتافيزيقا التي عاودت الظهور على ساحة الفكر الإنساني ، بوصفها ضرورة ملحة تعيد الأسئلة الجوهرية المتعلقة بهويتنا وأخلاقنا ومصيرنا التاريخي .

يرى ألبيريس أنه إذا كنا نريد تعريفا لشعر خاص بعصرنا ، فينبغي ألا نبحث عنه في تقلبات الشكل ، أي في طبيعته ، بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي تجعل من نفسها بحثا عن حقيقة خفية ؛ « إنه يصبو إلى أن يكون وحيا ، ولهذا كان له الحق في أن يكون غامضا ، مترددا ، لا منطقيا »[٣٢] . يأتي هذا الشعر معبرا عن حساسية حضارية قوامها القلق المتحول من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، ويترجم تجربة محمومة لا قرار لها ، ورؤية وجودية مختلة في مقاييسها . وعلى هذا النحو يكون الشعر« رؤيا ؛ والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة هي ، إذن ، تغيير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر إليها »[٣٣] .

الشعر ، إذن ، مغايرة للسائد ، رفض الواضح ، للعالم في نظامه القاعدي ؛ لحظة تحد دائمة ، ترى مطلقها في « الاجتياز والتخطي » الرافض لأي شكل ضمن مفهوم قابل للتقعيد والثبات ؛ لأن الثبات تأسيس للسلطة التي تقوم الحداثة ثورة عليها في مختلف تجلياتها .

ولا يتحدد الشعر بوصفه بنية دلالية معروفة ، لها معالمها الفنية[٣٤] ، بل بوصفه بنية متحركة في فضاء لا نهائي ، نموذجها القصيدة ذاتها ، ومن هنا لا يمكن أن نجد حدا واضحا للشعر العربي الحديث ؛ فالحداثة إلغاء لثبات الحد ، ولكل ما يوقف حركة السؤال واستمرارية التحول ؛ إنها تعارض المحدودية وتلغي المنطقية . وكما يقول أدونيس : « ليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر »[٣٥] .

وانطلاقا من مغامرة « الاجتياز والتخطي » أصيب الشعر بحمى الرفض المطلق الذي أصبح فعل تحد صارخ للعالم المنتظم ، وتضخمت غواية الحدس الصوفي لتصبح مصادرة الشعر الكبرى . لكن إذا صح أن يكون الرفض المطلق أداة توازن لدى أناس أسرفوا في الخضوع لسيطرة العقل والعلم والنظام ، فإنه حين يقف مسيطرا وحده تظل أسباب تبنيه في الشعر العربي غير مفهومة .

وبذلك يكاد الشعر العربي الحديث يفلت من كل تحديد ؛ وذلك لكونه حركة مستمرة من التحولات التي يصعب معاينتها في الواقع العيني الواضح بمعطياته المنسقة وفق قوانين معلومة ، ولأنه يفتح مجاله

الخيالى الرحب فى ساحة الاحتمال المتعدد ، المشبع بطاقة المفاجأة والإثارة ؛ هذه الطاقة التى لا تتهيأ فى لغة مفهومة ورمز قريب أو صورة معقولة ، وإنما هى توسيع لمدى البعد الشعرى عن النثر والواقع معا ، وتكثيف لغموض النص إلى أقصى حد ؛ ولهذا كان الشاعر الحديث حقا عند أدونيس « هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمم ؛ هو شاعر المفاجأة والرفض ؛ الشاعر الذى يهدم كل حد ؛ يلغى معنى الحد ، بحيث لا يبقى أمامه غير حركة الإبداع وتفجرها فى جميع الاتجاهات »[٣٦] .

ويتفتح المفهوم الشعرى الحديث على كل الاحتمالات المعرفية ـ والحدسية ، ويتقدم فى حالةفوضى تراكمية لا سبيل إلى مواجهتها فى غياب المعايير ، وضياع المفاهيم ، ليتسلط ويتمدد فى أرض شاسعة تجمع كل تناقضات الرؤية وحطام اللغة وصوفية الرمز ، لينتهى إلى الخواء والانقطاع عن التواصل ، الذى يغذى التجريد المتضخم فى هندسة اللانظام والإبهام الذى يلف جزءا غير قليل من نتاجنا الشعرى ، الذى يصدق فيه قول أدونيس نفسه : « إن فيه تضخما ، يرافقه ضجيج فارغ ، وفيه انسحار بالطرافة لذاتها ، وبحث عنها بمختلف الوسائل . وفيه إلى ذلك ، زيف كثير بأشكال مختلفة . ثم إن الاستحداث صار بالنسبة إلى البعض طقسا بحد ذاته ، المقياس الوحيد والقيمة العليا»[٣٧] .

يجىء الشعر الحديث ، إذن ، من أفق لا ينتهى ؛ من باطن الذات الثائرة على نفسها وعلى الواقع معا ، وعلى الحياة المترسبة فى قاع من الأهوال الاجتماعية والإحباطات التاريخية والأوهام الأيديولوجية ؛ من ضياع الحدود ، وتمييع المفاهيم ، وانهيار القيم ؛ من حطام حضارة تتلمس بقاياها فى تراث مهشم ، ونسمع أصداءها الغربية فى « الأرض اليباب » البعيدة .

ويجىء هذا الشعر متلبسا بكل خطايا التجربة العربية ، وفجوات الخطاب المعرفى المفجوع بغياب الدلالة مرة ، وزيفها الحقيقى مرات متعددة ، ليرسم خارطة المأساة الملتفة بضباب الكلمات ، وسحر الرموز ، ودخان الشعوذة الميتافيزيقية .

ويأتى هذا الشعر فى أغلبه خاليا من جمالياته الشاملة ؛ من رؤيته المتفجرة من باطن تاريخه ، وخاويا من روحه الحضارية . ويتجه هذا الشعر أيضا نحو أفق لا ينتهى ؛ تراه يتحسس طريقه المظلم فى حالة انجذاب سحرى لإيقاع الحداثة المنبهرة بذاتها،الواثقة من غوايتها فى التطرف ، وفى تعلقها بالحلم الغامض ، وملاحقتها لكل ما يجعل بريق اللذة الجامحة أشد لمعانا ، ويجعل نشوة الرفض ميقاتا للحياة . يتجه الشعر صوب المجهول ، والمحيط الذى لا علامة فيه للنبوءة سوى اللون الرمادى ؛ مرآة للتيه ، أو التماهى الذى يسوى بين الأشياء ، وتغيب فيه الذات مفهوما وهوية ، فى انتظار عودتها إلى الشاطىء .

الهوامش :

(١) موريس بورا ، فى كتابه « تراث الرمزية » ١٩٤٧ . نقلا عن كتاب الأسس الجمالية للنقد العربى ، عز الدين إسماعيل ، ص ٣٤٤ .
(٢) الحيوان ، الجاحظ . تحقيق عبد السلام هارون . ط . مصطفى البابى الحلبى . القاهرة ١٩٤٨ ج ٣ ،ص : ١٣١ - ١٣٢ .
(٣) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر . ص : ٣ .
(٤) منهاج البلغاء ، حازم القرطاجنى ، تقديم وتحقيق ، محمد الحبيب بن الخوجة . ط ٢ . دار الغرب الإسلامى ، بيروت ١٩٨١ ، ص : ٨٩ .
(٥) راجع فى مفهوم الرجز بوصفه أصلا للشعر ، وأول وزن عرفه العروضيون العرب ، « موسيقى الشعر العربى » ، شكرى محمد عياد . ص : ٢٦١ . ط ١ دار المعرفة القاهرة ١٩٦٨ .
و« موسيقى الشعر » ، إبراهيم أنيس ، دار القلم ، بيروت . ص : ١٤٥ .
(٦) مفهوم الشعر ، : جابر عصفور . ص : ١٥٨ .
(٧) المرجع نفسه . ص : ١٥٩ .
(٨) فن الخطابة . ص ١٥ .
(٩) يرجع إلى « الثابت والمتحول » ج ٣ (صدمة الحداثة) أدونيس . ص ٣٠٣ ، ٣٠٤ .
(١٠) منهاج البلغاء . ص : ١٣٩ .
(١١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين . ألفت الروبى . دار التنوير . ط ١ بيروت . ١٩٨٣ . ص : ٢٣٠ .
(١٢) « الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب » ص : ٢٩٢ .
ويرى جابر عصفور أن هذه المقولة تستند إلى أسس أربعة هى :
١ - أساس فنى : يتصل بنظرية المحاكاة الأرسطية .
٢ - أساس سيكولوجى : يتصل بعلم النفس الأرسطى ، وما يندرج تحته من معارف عن سيكولوجية الإدراك وفاعلية المخيلة .
٣ - أساس منطقى : يتصل بوضع الشعر ضمن المنطق ، أو قياس من الأقيسة يحدث تأثيراً نفسيا يقوم على الإيهام .
٤ - أساس يتصل بالفلسفة الأولى : التى تعد فى الفلسفة الأرسطية بمثابة « علم المبادىء الأولى » الداخلة فى سائر العلوم الجزئية .

(١٣) مجلة فصول : ع ٤ م ٤ . القاهرة ، ١٩٨٤ . ص : ٣١.

(١٤) يقول أبو نواس :

حـزن مستعمـل الكـلام اختيـارا ✱ وتجنبن ظلمـة التعقيـد
وركبن اللفظ القـريب فـأدركن ✱ بـه غـايـة المـراد البعيـد

(١٥) أسرار البلاغة . ص : ١٢٠ التعقيد هو « ما يتعبك ثم لا يجدى عليك ، ويؤرقك ثم لا يروق لك »

(١٦) دلائل الإعجاز . ص : ١٩٦ .

(١٧) منهاج البلغاء . ص : ٧١ .

(١٨) المثل السائر . ج ٢ . ابن الأثير . ص : ٤١٤ .

(١٩) تتلخص مقولات النقاد العرب القدامى المناوئين للحداثة وغموضها ، فيما عرفناه من موقفهم بإزاء شعر أبي تمام . يقول ابن الأعرابي : « إن كان هذا شعراً ، فكلام العرب باطل » . ويقول الآمدى فى « الموازنة » ص ١٣ : « أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، ثم تبعه أبو تمام » .

(٢٠) John Cohen. Le haut language. Ed. Flammarion, Paris, 1979, p.202.

(٢١) علم الجمال . دنى هويسمان . ص : ٦٩ .

(٢٢) مجلة « فصول » : ع ٤ ، م٤ . القاهرة ١٩٨٤ . ص : ٣٢ .

(٢٣) شعرنا الحديث ، إلى أين ؟ غالى شكرى . دار الآفاق الجديدة . ط/٢ . القاهرة ١٩٧٨ . ص : ٢٠٨ .

(٢٤) الديوان . دار العودة . ط٣ . بيروت ١٩٧٩ . ص: ٧٧ .

(٢٥) علم الجمال . دنى هويسمان . ص : ٦٩ .

(٢٦) « الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين : ر . م . البيريس . ت : جورج طرابيشى : ط ١ . منشورات عويدات . بيروت ، ١٩٦٥ . ص : ١٣٠ .

(٢٧) « زمن الشعر » أدونيس . ص : ٢٥٥ .

(٢٨) مجلة « شعر » : ع ١ السنة ٥ . بيروت ١٩٦١ . ص : ١٢٣ . ١٢٤ .

(٢٩) مجلة « شعر » : ع ٢٥ . بيروت شتاء ١٩٦٣ . ص : ١٤٣ .

(٣٠) ثورة الشعر الحديث ج ١ . عبد الغفار مكاوى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٢ . ص : ٢٣٠ .

(٣١) الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين ، ألبيريس . ص : ٢٩ .

(٣٢) المرجع نفسه ، ص : ١٣٧ .

(٣٣) زمن الشعر . أدونيس . ٩٠٠ .

(٣٤) الثابت والمتحول ، ج ٣ . « صدمة الحداثة » ص : ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٣٥) المفهوم بطبيعته يجمع المتشابه ويقصى المتباين ، أى ينزع نحو المماهاة التى تعادل الوحدة والنظام ، وتلغى المغايرة والتغير (منطق أرسطو ، ومثالية أفلاطون) . وإذا كان الفكر الغربى القديم قد أخطأ حين لجأ إلى مماهاة الأخر عبر الذات (البرابرة هم الشعوب غير اليونانية ، والثقافات الوحشية ما ليست بالثقافة الغربية) ، فإن الحداثة قد جاءت متطرفة ، حين جعلت المغايرة صيرورة لا معقولة ، وجعلت هويتها فى ديمومة النفى ، وهى بذلك تستعيد الأفلاطونية عكسيا ، وتمثل حطام المنطق الأرسطى .

(٣٦) الثابت والمتحول . ج ٣ . ص : ١١٧ .

(٣٧) مقدمة الشعر العربى . ص : ١٤١ .

التضمين فى العروض والشعر العربى*

سيد البحراوى

يحتل التضمين العروضى أهمية فى الشعر العربى المعاصر ؛ ذلك لأنه إحدى التقنيات الأساسية التى يعتمد عليها هذا الشعر ليس فقط فى تميزه عن الشعر العربى الكلاسيكى والعروض العربى القديم ، بل لتحقق هويته الخاصة بوصفه بناء متكاملا ، هدفه النهائى الوصول إلى صياغة معاصرة لهموم الإنسان العربى الحديث والمعاصر .

كذلك يحتل التضمين موقعا مهما فى الدراسات الإيقاعية والنقدية العالمية بصفة عامة ، نظرا لأنه يعد أحد المواقع الأساسية التى تشير مباشرة إلى جوهر الفن الشعرى ؛ التوتر . ومن ثم فإن دراسته تعنى أحد العناصر الأساسية فى بنية العمل الشعرى ، على المستويات المتعددة ، الصوتية والنحوية والدلالية .

والتضمين أخيرا يحتل موقعا مهما فيما نطمح إلى تحقيقه من علم للعروض المقارن(**) . ذلك بأن التضمين مع مجموعة من العناصر الإيقاعية الأخرى مثل الاستبدال (Substitution) ، والقافية ، والأساس الكمى/الكيفى للبناء الإيقاعى بصفة عامة ، يمكن أن يعد من الموضوعات الأولية الأساسية لمثل هذا العلم .

تلك ـ هى الدوافع التى قادتنا بصورة عامة إلى محاولة دراسة الإطار العام للتضمين فى النظرية العروضية العربية القديمة ، وفى الممارسات الشعرية القديمة والحديثة ، على ضوء منهج نقدى ـ لغوى معاصر .

١ ـ

التضمين فى اصطلاح العروضيين هو « تعلق قافية البيت بصدر البيت الذى يليه »(١) ، وإن كان بعضهم يتوسع فى تحديده مثل ابن رشيق الذى يعرفه بـ « أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها »(٢) . وهو لغة مأخوذ من تضمن الكتاب كذا؛أى اشتمل عليه(٣) .

والواضح من المعنى الاصطلاحى للتضمين ، أنه خاص بالقافية ، ولذلك فإن الحديث عنه يرد ـ عند العروضيين ـ فى إطار عيوب القافية ، وإن ورد عند النقاد فى أطر أخرى كما عند قدامة مثلا ؛ إذ يرد فى إطار « عيوب ائتلاف المعنى والوزن »(٤) . وهذا التصنيف يعنى حكما على التضمين بأنه معيب ، وهذه مسألة لا خلاف عليها بين المتأخرين من العروضيين . أما المتقدمون فلهم موقف آخر .

فالخليل بن أحمد الفراهيدى (١٠٠ - ١٧٥ هـ) ، واضع علم العروض لم يذكره ، ولم يعده ـ من ثم ـ عيبا(٥) . والأخفش (٢١٥ هـ) كذلك لم يعده عيبا ؛ « وإن كان غيره أحسن منه . ولو كان كل ما وجد ما هو أحسن منه قبيحا ، كان قول الشاعر :

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا
ويأتيك بالأخبار من لم تزود

رديئا ، إذا وجد ما هو أشعر منه . فليس التضمين بعيب كما أن هذا ليس برديء»(٦) . وابن كيسان (- ٢٩٩) يعده « ليس بالعيب القبيح » ولكن أجزل الكلام ما كان قائما بنفسه ، إذا أنشد كل بيت من القصيدة استوعب المعنى الذى وضع له »(٧) . أما ابن جنى

* هذه الدراسة هى ترجمة ـ مع بعض التعديل ـ للدراسة التى قدمت بالفرنسية إلى مؤتمر الجمعية الدولية للأدب المقارن A I L C ، الذى عقد بباريس فى أغسطس ١٩٨٥ .

** راجع : سيد البحراوى « نحو علم للعروض المقارن » ، أدب ونقد . عدد سبتمبر ١٩٨٦ .

(٣٢٢ - ٣٩٢) فقد تجاهلت إحدى نسختى مخطوطه « مختصر القوافى » التضمين ، على حين ذكرته الأخرى فى حاشيتها معقبة : « والمتقدمون لا يرونه عيبا »[٨] .

من هذه النصوص نلاحظ أن موقف الرعيل الأول من العروضيين ودارسى الشعر كان يتجه إلى عدم ذكر التضمين ومن ثم كانوا لا يعدونه عيبا ، أو أنهم كانوا - على الأقل - يتحرجون تحرجا واضحا من النظر إليه بوصفه عيبا . وقد تضاءل هذا الحرج رويدا رويدا ، حتى أصبحنا نجد نوعا من الإجماع على تعييب التضمين ، وخاصة فى التعريف الأول له ؛ وهو « تعلق قافية البيت بصدر البيت الذى يليه » . وفى هذا التعريف سنجد عاملين أساسيين ، إذا توافرا ، عيب التضمين : الأول ، هو شدة التعلق بين البيتين ؛ والثانى ، اشتراك القافية فى هذا التعلق . وهذان العاملان واضحان فى بيتى النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميم
وهم أصحاب يوم عكاظ إنى
شهدت لهم مواطن صادقات
شهدن لهم بحسن الظن منى[٩]

فقافية البيت الأول (إنى) مكونة (نحويا) من إن واسمها ، أما خبرها فإنه لا يرد إلا فى صدر البيت الثانى : الجملة الفعلية (شهدت مواطن) ، مما يؤدى إلى أن يفتقر البيت الأول إلى الثانى نحويا ومعنويا ؛ وهو أمر يحدث ـ أيضا ـ إذا كان صدر البيت الثانى « جواب شرط ، أو جواب قسم ، أو فاعلا ، أو خبرا ، أو صلة »[١٠] .

أما إذا انتفى هذان العاملان ، كأن تخرج القافية من التعليق ، وأن تقل شدة التعلق نفسه ، بسبب بعد طرفيه (كأن تفصل بينهما أبيات) ، أو بسبب ضعف الصلة النحوية بينها ، كأن يكون البيت الثانى محتاجا إليه لـ « تكميل المعنى فقط كالتفسير والنعت وغيره من بقية التوابع والفضلات[١١] ، كالجار والمجرور والاستثناء »[١٢] ، و« البدل والتوكيد والعطف »[١٣] ، بحيث يمكن الاستغناء عنه فى أصل الإفادة . إذا حدث ذلك ، فإن معظم العروضيين لا يعدون هذا النوع من التضمين معيبا ، وإن كان بعضهم يظل يعيبه . ومن الأمثلة التى يوردونها على هذا النوع الجائز ، قول الشاعر :

وما وجد أعرابية قذفت بها
صروف من حيث لم تك ظنّت
تمنت أحاليب الرعاة وخيمة
بنجد فلم يقدر لها ما تمنّت
إذا ذكرت ماء العضاة وطيبه
وريح الصبا من نحو نجد أرنّت
بأكثر منى لوعة ، غير أننى
أطامن أحشائى على ما أجنت[١٤] .

وقول النابغة :

فلو كانوا غداة البين منوا
وقد رفعوا الخدور على الخيام
صفحت بنظرة فرأيت منها
بجنب الخدر واضعة القرام[١٥]

وقول امرىء القيس :

ونعرف فيه من أبيه شمائلا
ومن خاله ، ومن يزيد ، ومن حجر
سماحة ذا ، وبر ذا ، ووفاء ذا
ونائل ذا إذا صحا وإذا سكر[١٦]

- ٢

إذا حاولنا أن نجد الأسباب التى أدت بالعروضيين إلى تعييب التضمين وخصوصاً النوع الأول منه ، فسوف نجد لديهم أسبابا متعلقة بالعاملين اللذين سبقت الإشارة إليهما . فعن العامل الأول (دخول القافية فى التعليق) ، سنجدهم يقولون إنها « محل الوقف والاستراحة ، فإذا افتقرت لما بعدها ، لم يصح الوقف عليها فخرجت عن اللائق بها ، أما إذا سلمت هى من الافتقار ، فلا عيب ؛ لانتفاء هذا المحذور »[١٧] . ويمكن أن يضاف إلى أهمية القافية كونها فوق ذلك محط النغم فى الأبيات . ولكل هذه الأسباب فإن ثمة حرصا واضحا على ألا تنداح فى البيت التالى فيضيع تأثيرها الضابط للإيقاع والمؤسس للحن[١٨] .

وأما العامل الثانى (شدة التعلق) ، فيمكن أن نفهم سبب كراهيتهم له من تعريف بعضهم للتضمين بوصفه افتقار البيت الأول إلى الثانى[١٩] أو الافتقار فى أصل الإفادة[٢٠] ، أو عدم الاستغناء[٢١] . كما يمكن فهم هذه الكراهية ـ على نحو أوضح - من قول ابن كيسان الذى سبق ذكره من قبل ، والذى يؤكد الحرص على استقلال كل بيت بنحوه ومعناه وموسيقاه عما قبله وما بعده . وهذا القول نفسه يمكن أن يردنا إلى أسباب أعمق لمنع التعلق حين يشير إلى مسألة الإنشاد .

إن كون الشعر العربى مرتبط بالإنشاد ـ فى الجاهلية على الأقل ـ هو أمر يستدعى أمورا عدة :

١ - مراعاة قدرة المنشد على مواصلة الإنشاد دون توقف .
٢ - إحداث النغمة الخطابيةللقصيدة ، وتلك تستدعى الوقفة الحادة ورفع الصوت فى نهاية البيت ، تأكيدا لدور الموسيقى فى عملية التلقى ـ وخصوصا عند متلق لا يقرأ ولا يكتب ـ بحيث تصبح جزءا من معنى القصيدة وكيانها ، وبحيث يمكن أن يتذكر المتلقى القصيدة ، من قافيتها ووزنها ، ومن موسيقاها بصفة عامة .
٣ - ضرورة إنهاء المعنى فى حدود البيت حتى يستطيع السامع استيعابه ، ثم حفظه وترداده بعد ذلك ، وخصوصا أن بعض الشعر ، كان حاملا للقيم الأساسية للإنسان الجاهلى ؛ وهو الأمر الذى ترك آثارا فى أقوال مثل (أفضل الشعر أحكمه) ، و(أحكم بيت قالته العرب) وما إلى ذلك .

وهذا الأمر الثالث يقودنا مباشرة إلى مفهوم الشعر ، وإلى موقف النقاد . إذ من الجلى أن الحرص على استقلال البيت ليس مسألة خاصة بالعروضيين ، بل هى عنصر شائع فى مفهوم الشعر فى التراث النقدى والبلاغى القديم ، يؤكده المرزبانى حين يقول إن « خير الشعر ما قام بنفسه »[٢٢] ، ويؤكده ابن رشيق حين يقول « أنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه ، لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده ، وما سوى ذلك فهو عندى تقصير »[٢٣] .

وأشهـر التشبيهات التى يحتج بها أنصـار فكرة أن النقـد العربي (وليس الشعر) لم يحرص عـلى استقلال البيت ، بـل حرص عـلى تماسك القصيدة وترابطها ، هو تشبيه القصيدة بالعقد . وهو تشبيه جيـد ، يلخص ـ بالفعـل ـ الخصـائص التى أرادهـا معـظم النقـاد للقصيدة ؛ فهى ينبغى أن تتكون من عدد من الأبيات متسـاوية فى الـطول ، مستقل بعضهـا عن بعض ، يربـطهـا سلك هـو الـوزن والقافية ؛ تماما مثل حبات العقد ؛ لا تتداخل بل تستقل كل حبة منها عن الأخرى ، مع أن سلك العقد يجمع بينها جميعا . ومن هنا فإن مطلب وحدة القصيدة ، يتخذ عند النقاد القدماء خصائص تميزه عن مطلب الوحدة العضوية ، عند الـرومانسيين ، أو الوحـدة بمعناهـا المعـاصر (البنيـة مثلا) ، وتصبـح الوحـدة عندهم مـرادفا لمفهوم التناسب بين عناصر ثابتة كـما عند ابن طبـاطبا[٢٤] ، أو التنـاسب المنـطقى الخـالص عنـد قـدامـة بن جعفـر[٢٥] . أمـا عنـد حـازم القرطاجنى ـ الذى يعد فكره النقدى خلاصة النقد العربي القديم ـ فإن هذا التناسب يتم بين « أقسام أساسية يصل ما بينها تلطف فى الانتقال من قسم إلى قسم ، بحيث يتـركب كـل قسم من مجمـوعـة من « الفصـول » ، تطول أو تقصر ، لكنها تتسلسل فى تدرج حتى يكتمل الغرض ، فيكتمل القسم ، ثم توصل وصل تخلص بالغرض التالى ، حتى تصـل إلى الخاتمة . وإذا كان القسم مسـاويا للغـرض ، فـإن « الفصل » يساوى الفكرة الجزئية . . . . وتشبيه القصيدة بالعقد ، تشبيه يشى بالعلاقة بين الفصول ،بحيث يصبح لكل فصل استقلاله فى المعنى والمبنى كحبة العقد سـواء بسواء ، يمكن أن تنفصـل الحبة الواحدة عن النسق فلا تفقد كثيرا من خصائصها المستقلة »[٢٦] .

وعلى هذا الأساس ، فإن حازماً يرفض « القصائد متصلة العبارة متصلة الأغراض بينها يعد « المتصل الغرض المنفصل العبارة » أفضل القصائد »[٢٧] . أى أنه يرفض التضمين أيضا . وهو متسق مع فهمه للوحدة/التناسب ، الذى حكم « مفهوم الشعر » فى التراث العربي إلى حد بعيد .

يمكن القـول بـ « أن » رفض التضمين فى العـروض كان مسـألة خاصة بفهم العروضيين لماهية الشعر ولوظيفته معا ، وأن هذا الرفض لا يتنـافى مع هـذا الفهم ، مادام الـذى أدى إلى ذلـك هـو مفهـوم التناسب ، الذى يسمح باستقلال كل بيت عما يسبقه ويليه . وليس مصادفة أن نجد هذا الموقف من التضمين ـ فى أعاريض أخرى ، فى مراحل حكم فيها الفهم الكلاسيكى للشعر . كما أنه ليس مصادفة أن يتغير هذا الموقف ، مع تغير هذا الفهم مع النظرة الرومانسية .

٣ ـ

فى أعاريض الأشعار الأخرى التى استطعنا الاطلاع عليها ، أمكننا أن نـلاحظ وجود مصـطلح التضمين أيضـا . وأشهر المصـطلحات المقـابلة له فى اللغـات الأوربيـة هـو مصـطلح Enjambment . وهوموجود ـ على الأقل ـ فى الشعر الإنجليزى والفرنسى والروسى . ومعنـاه مطابق لمعنى المصـطلح فى العربيـة فى هذه الأشعـار ؛ فهـو استكمال جزء الجملة أو الوحدة النحوية فى سطر شعرى غير السطر الذى بدأت فيه ؛ مثل قول شكسبير فى مسرحية هنرى الرابع :

... yet I know her for
A spleeny lutheran

والأهم من ذلك أننا نجد أن مسار الظاهرة/ المصطلح فى الشعر العربي هو نفسه فى تلك الأشعار . فدائرة المعارف تقول : « إن هذه الوسيلة قد استخدمت على نحو واسع فى العصر الإليزابيثى وعنـد ميلتون . ولكن سمعتها ساءت فى القرن الثامن عشر ، ثم عادت إلى الحياة مع الشعراء الرومانسيين ، الـذين رأوا فيها رمـزا للتحرر من القيود الكلاسيكية » . هذا فى الشعر الإنجليزى أما فى الشعر الفرنسى « فإنها قد استخدمت بكثرة فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر (رونسار وبلياد) ، ولكنهم رفضوها فى القرن السابع عشر وبخاصة عند شعراء أمثال ماليرب وبوالو فيما بعد . وبصفة عـامة فـإن هذه السلطات الكلاسيكية الجديدة قد أباحت استخدامها فى حدود معينة (وبخـاصة فى الأنـواع الأقل نبلا كالكـوميديـا والحكايـة الشعبية الخرافية) . ولكن منذ أندريه شينيه أصبح التضمين مقبـولا فى كل الأنواع ، وقد استخدم خير استخدام عند فيكتور هيجو الذى صار لاستخدامه له فى بداية هرنانى قوة المانيفستو :

(Serait-ce deja lui ? C'est bien à l'escalier Derobe...)[٢٨]

وهكذا ، فكما وجـدنا المـوقف قبل القـواعد الكـلاسيكية يقبـل التضمين ، والقواعد الكلاسيكية ترفضه (إلا فى حدود ضيقـة) ، فإننا نجد الاتفاق بين الرومانسيين والمعاصرين بصفة عامة .

ففى العصر الحديث من تاريخ الأدب العربي ، بدأ رفض مبكر للقافية ، تمثل فى محاولات تقديم الشعر المرسل أو التحرر من القافية عـلى يد « رزق الله حسـون » فى كتـابـه « أشعـر الشعـر » فى عـام ١٨٦٩ م ، ثم على يد جميل صدقى الزهاوى[٢٩] . قبل أن يتوسع فيه الرومانسيون ، الذين نظروا إلى القافية بوصفها عائقـا عن الوحـدة العضوية للقصيـدة[٣٠] ؛ إذا إنها ارتبطت ارتبـاطا واضحـا بوحـدة البيت ، الأمر الذى « فرض على الشاعر نوعا من الصياغة المحكمة ، طبع الشعر العربي ، منذ أقـدم عهوده ،بـطابع الصنعـة ، واستتبع قوالب شعرية لا تحصى ، من عبارات رسمية مثل « خليلى » و« دع ذا » ، و« أقـول » ، إلى صور محـددة من البناء النحـوى للجملة ، كابتداء البيت « بكأن » مع مجىء الخبر فى نهايته ، أو ابتـداء الشطر الثانى « بإذا » ، أو ابتداء البيت بخبر مبتدأ محذوف وإردافه بعدد من الصفات ، يغلب أن يكون من بينهـا جملة فعلية . ولاشـك أن بناء البيت قد أرهف الاستعداد الطبيعى فى اللغة للتفنن فى التراكيب من تقديم وتأخير وحذف وذكر . . . إلخ . ولكن الشاعر ، فى عالم ضيق كعالم البيت ، لم يستطيع أن يجد مجالا واسعاً حتى لهذا التفنن البلاغى الذى استنفدت صوره فى وقت قصير . وإن المرء ليدهش حين يجد ـ حتى فى الشعر الجاهلى نفسه ـ كثيرا من التكرار لأساليب بعينها ، بل لأشطر كاملة . وقد ظل الشاعر العربي يدور فى هذا النطاق الضيق قرونا طويلة ، وكان ، فى محاولته المستمرة أن يصب خمرا جديدة فى الآنية القديمة ، يجد نفسه مضطرا لأن يحذف الكثير ، ويحول القصيدة إلى معان جزئية تفتقر إلى الوحدة ، وتتسم بالوضوح المسرف الـذى يتطلبه اكتفاء البيت بنفسه »[٣١] .

ولكن من المهم أن نذكر ـ هنا ـ أن البدايات الأولى للتمرد عـلى القافية لم تكن تضع فى حسبانها الارتباط بين القافية ووحدة البيت ، ولذلك جاءت القصائد المرسلة خالية من القافية . وفى أحيان كثيرة كانت القافية تبقى مع زوال الاتفاق فى حرف الروى ، ولكنها متمسكة

بوحدة البيت واستقلاله ؛ وكان هذا أهم أسباب فشل الشعر المرسل فى الأدب العربى الحديث ؛ ذلك أن إهمال القافية ، مع بقاء موضعها الذى تعود المتلقى أن ينتظرها فيه ، بدا « نوعا من التدمير لموسيقى الشعر »(٣٢) . ونكاد نتصور أن مثل هذه القصائد المرسلة ، كانت تمردا فجا ضد القيود التقليدية للقافية ، دون أن يكون دافعه التجديد الحقيقى فى الشعر وفى موسيقاه . أما حينما وجدت الدوافع الحقيقية للتجديد حدث تغير فعلى ـ وإن تم على مدى زمنى طويل ـ فى موسيقى القصيدة .

وحين نضج الاتجاه الرومانسى فى الشعر العربى ، ظهر كثير من القصائد الناجحة التى تخلصت من القافية ، إما تخلصا تاما ، أو نسبيا عن طريق التخلص من نسقية تكرارها العروضى، كما بدا فى القصائد ذات الشكل المقطوعى وغيرها . وسوف نجد فى هذه المرحلة استخداما ناجحا للتضمين ، حتى فى القصائد التى احتفظت بالقافية(٣٣) . ذلك بأن التضمين ، لديهم لم يكن اختيارا شكليا ، بقدر ما كان حاجة مضمونية ماسة ، تحقق التواصل بين أجزاء القصيدة ، التى نظروا إليها بوصفها وحدة ، لا أجزاء مستقلة . وكان هذا تعبيرا طبيعيا عما منحوه لدور الخيال من أهمية فى خلق العوالم ، وإيجاد التواصل بين الأشياء التى قد تبدو أشتاتا .

وقد أصبح مفهوم « الوحدة » أو « الوحدة العضوية » عندهم مفهوما شائعا ومطلبا ملحا ، بل أصبح ركنا أساسيا من أركان القصيدة المعاصرة ، بدءا من جيل الرومانسيين الأول (جماعة الديوان) ، وانتهاء بالاتجاهات المعاصرة فى الشعر العربى (أصحاب القصيدة المدورة مثلا) مع خلافات حول مفهوم هذه الوحدة(٣٤) . ويمكننا أن نلاحظ أنه كلما نضج مفهوم « وحدة القصيدة » تزايد استخدام التضمين ، وتزايد توظيفه على نحو فنى أكثر تأثيرا . ونضرب مثالا بارزا على ذلك ، وهو أن استخدام التضمين قد صار تقنية أساسية فى الشعر الحر منذ بدايته فى عشرينيات القرن على يد أبى شادى وخليل شيبوب(٣٥) « كما أن أهميته قد زادت مع نضج حركة الشعر الحر هذه ، الأمر الذى يتبدى واضحا فى القصيدة المدورة ، حيث صارت جملة واحدة بينها فواصل ، أو مقطوعة مكونة من عدة جمل كثيرة متواصلة »(٣٦) .

والتضمين لا يفيد قصيدة الشعر الحر فى إعطائها فرصة التواصل والتكامل بل أيضا يفيدها كذلك فى إخفاء اللحن الناجم عن نغمة القافية ، إذا وردت(٣٧) . ولكنه مع ذلك ، يمكن أن يكون مصدر خطر كبير إذا لم يع الشاعر كيف يفيد منه ، وكيف يرفض استخدامه أحيانا ، كما حذرت نازك الملائكة(٣٨) .

لا يمكن للدارس ـ إذن ـ أن يحكم على التضمين بالجودة أو الرداءة مطلقا ، بل لابد من معالجته فى سياقه الفنى (على مستوى القصيدة) والحضارى (على مستوى التأريخ للشعر) . ولكن هذا الحكم ، قبل ذلك ، لابد له من اكتناه أبعاد العملية التى ينجم عنها التضمين ، أو التى يكشف التضمين عنها .

لقد بدأنا هذه الملاحظات بالإشارة إلى الأهمية التى يحظى بها [illegible] بوصفها تقنيةً شعرية كاشفة ، تعد واحدة من أهم القيم [illegible] ؛ إذ إنها تعبر عن التوتر أو الصراع ونحن نتصور أن هذا التوتر ـ الذى يكشف عنه التضمين ـ له مستويات عدة ؛ بعضها لغوى ، وبعضها تاريخى .

إن التضمين يقع عادة فى نهاية السطر . ونهاية السطر هى أهم مواقعه(٣٩) لأسباب سبق أن أشرنا إليها . وفى هذا الوضع يبدو أثر التنازع بين العوامل المختلفة المكونة له .

فعلى المستوى الصوتى يأتى فى نهاية البيت ـ فى الشعر العربى القديم ـ حرف ساكن سواء كانت القافية مقيدة أو مطلقة(٤٠) ؛ وهذا يعنى وقفة حاسمة تعنى انتهاء البيت نحويا ودلاليا ، كما أنه يعنى انتهاء الجملة الموسيقية . والتضمين يأتى مضادا لهذه الوقفة ؛ فهو ـ نحويا ودلاليا ـ يصل بين البيتين ، ويضاد ـ بدرجة أقل ـ للجملة الموسيقية ، لأن البيت يغلق فعلا ، كجملة موسيقية ، ولكن التضمين يقلل من هذا الانغلاق ، ويقيم رابطة ، ولو ضعيفة ، بين الجملتين (البيتين) ، وذلك من خلال نغمة "Tone" التعليق التى ينتهى بها البيت الأول .

إن الجملة إذا انتهت تماماً ، فإنها تنتهى ـ على المستوى التنغيمى ـ بنغمة هابطة (↘) ، أما اذا انتهت نهاية جزئية ، وظلت(٤١) مرتبطة بما بعدها ، فإن هذه النهاية الجزئية تخلق نغمة مستوية (→) ؛ نغمة تعليق . وعلى هذا الأساس ، فإن نغمة التعليق التى ينتجها التضمين تكون فى صراع مع الوقفة التقليدية فى نهاية البيت . كذلك فإن هذه النغمة تكون فى صراع مع الجرس الصوتى ـ المطلوب ـ الناتج عن تكرار حرف الروى فى هذا الموضع النهائى من البيت . والصراع هنا إذن يدور بين نغمة التعليق من ناحية والوقفة والجرس الصوتى من ناحية أخرى .

وفى الشعر الحر يزداد هذا الصراع تعقيدا ؛ ذلك لأن عناصر أخرى تتدخل فيه . ففى الشعر الحر ، نجد اهتماما ملحوظا بالنهاية على الرغم من التحرر من قيد القافية وربما كان ذلك تعويضاً عن فقدانها . وتبدو مظاهر هذا الاهتمام الزائد فى إنهاء البيت بمقطع زائد الطول (⌒) ؛ ومن ثم فإنه يكون منبوراً بالضرورة ؛ والنبر يؤدى إلى علو درجة الصوت "Pitch"(٤٢) .

وإزاء هذا التأكيد والتركيز على المقطع النهائى فى السطر تتضاعف العوامل التى تضطر القارىء إلى التوقف عند نهاية السطر ، برغم قلة أثر عامل الجرس الصوتى الذى أشرنا إليه فى الشعر التقليدى ، نتيجة لعدم انتظام تكرار الروى . وفى الوقت نفسه فإن الشاعر ـ فى الشعر الحر ـ يكثر من التضمين لأهميته التى أشرنا إليها فى الفقرة السابقة ؛ وتكاد قصائد كاملة منه تعتمد التضمين تقنية أساسية فيها . ولهذا فإن الصراع يزداد فى الشعر الحر ـ مع نهايات الأسطر ـ عنه فى الشعر التقليدى برغم افتقاد القافية . ويتضاعف التوتر ويتتابع حتى نهاية القصيدة .

وعلى مستوى آخر ، سنجد التضمين عاكسا لصراع بين المستوى النحوى للقصيدة والنظام الإيقاعى لها ، فـ « البيت الشعرى لا يخضع فحسب لقوانين النحو ، بل يخضع أيضا لقوانين النحو الإيقاعى ؛ أى النحو الذى يغنى قوانينه بالضرورات الإيقاعية . هذه الواقعة لتعايش قانونين فاعلين فى الكلمات نفسها ، هى الخاصية المميزة للغة الشعرية »(٤٣) .

ولقد سبق أن أشرنا إلى الصراع بين العناصر الإيقاعية نفسها في موضع النهاية ، وها نحن نجد صراعاً بين التركيب الإيقاعي والتركيب النحوي للأبيات . وهو صراع لا يوجد فحسب في نهاية الأبيات ، بل يوجد في جميع أجزاء البيت ، ويمكن أن نجد مظاهر له في العلاقة بين الكلمات والوحدات الإيقاعية مثلا . ولكن الصراع في نهاية البيت - الذي هو موضع التضمين - يكون أهم وأكثر تأثيراً ؛ حيث يتحكم في طول الجملة النحوية والجملة الموسيقية وعلاقتهما بعضهما ببعض[44] .

وهذه الصراعات على المستويات المختلفة ، تعني (وتعكس) صراعا على المستوى الدلالي أيضا . فكل عنصر من عناصر الصراع يحمل دلالته الخاصة . وإذا عددنا كلا من هذه العناصر نظاما ، كأن نقول النظام الإيقاعي ، أو النظام النحوي ، أي بوصفها نظما سميوطيقية حاملة لكم من المعلومات (بالمعنى الواسع) ، فإن نتيجة الصراع بين هذه النظم ستكون أكبر كميا ، وأكثر حركية (جدلية) من الإعلام بالنسبة للقارىء . وعلى حسب معيار لوتمان ، فإن القصيدة - في هذه الحالة - ستكون أجود فنيا من قصيدة أخرى لا تحدث فيها مثل هذه الصراعات[45] .

وعلى هذا الأساس العلمي يمكن لنا أن نعد التوتر قيمة فنية وجمالية ومعرفية أيضا ، يضيف تحققها في العمل الفني جودة ، بل ربما تنتفي جودة العمل بدونه .

٤ -

التضمين لا يكشف فحسب عن هذه التوترات في داخل القصيدة ، بل يمكن أن يكشف عن توترات (وصراعات) على المستويات الكبرى . فهو ، كما يقول مورس ، « أداة نثرية تقطع التدفق الوزني وتقربنا من لغة الحياة العادية »[46] . أو هو بمعنى آخر ، محاولة لتكسير الطقوس الشعرية الخاصة بقدسية السطر والقافية ، وما إلى ذلك . وليس من قبيل المصادفة أن دعاة تقريب الشعر من الحياة (في لغته وفي عناصره الأخرى) كانوا أكثر من استخدم التضمين ، وذلك في العصر الحديث ، وخاصة عند دعاة الشعر الحر في الخمسينيات والستينيات .

ثمة صراع هنا بين النثر والشعر ، يسببه - التضمين ويكشف عنه . ، وهو صراع لا يؤدي إلى التوتر فحسب ، بل هو يعكس أيضا موقفاً خاصا بمفهوم الشعر ووظيفته ، تبناه أصحاب مدرسة الشعر الحر . وهذا الجانب يمكن أن يقودنا إلى تبين نوع آخر من الصراع بين المراحل المختلفة في الفن الشعري ؛ فالتضمين يمكن أن يكشف عن طبيعة المرحلة الشعرية . فكما يقول جان كوهين ، إن العلاقة بين المعنى والصوت تتصارع في الشعر ، وإن هذا الصراع يزداد في مراحل تاريخية متأخرة ، (وأعلى المراحل لديه الرمزية)[47] . وإذا أردنا رصد هذا من خلال الشعر العربي ، فإننا يمكن أن نرتب مراحله من حيث الإكثار من التضمين على النحو التالي : الشعر العربي القديم (الكلاسيكي والإحيائي) ، ثم الشعر الرومانسي ثم الشعر الحر (بتطوراته) .

وعلى هذا النحو ، يمكننا أن نعود لنؤكد ، أن التضمين الذي رفضه النقاد العرب القدماء ، والعروضيون ، متسقين في ذلك مع رؤيتهم للشعر ، ماهيته ووظيفته ، رحب به الرومانسيون والمعاصرون واستخدموه بكثرة ، ووصلت أقصاها في القصيدة المدورة المعاصرة . وإن هذا التضمين - في التحليل اللغوي والنقدي المعاصر - ينظر إليه كمؤسس ، وكاشف عن القانون الأساسي ، الذي يحكم علاقات القصيدة في داخلها وفي خارجها أيضا : قانون الصراع الذي يحقق واحدة من أهم القيم الجمالية : التوتر .

الهوامش :

١ - الشيخ محمد بن علي الصبان : (شرح على منظومته في علم العروض) . المطبعة الوهبية مصر ١٢٨٨هـ ، ص ٧٥ . وعبد الحميد الراضي : (شرح الخليل في العروض والقافية) ، مطبعة العاني - بغداد ١٩٦٨ ، ص ٣٧٤ . وغيرهما كثير .
والقافية هي مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت . وصدر البيت شطره الأول ، أما شطره الثاني فهو العجز .

٢ - ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط ٢ ، المكتبة التجارية بمصر سنة ١٩٥٥ م ، جـ ١ ، ص ١٧١ .

٣ - الدمنهوري (السيد علي) الحاشية الكبرى على الكافي في علمي العروض والقوافي . مكتبة السيد محمد عبد الواحد بك الطوبي وأخيه بمصر ، سنة ١٣٢٢ هـ (١٩٠٤ م) ، ص ٩٩ .

٤ - أبو الفرج قدامة بن جعفر : نقد الشعر . تحقيق كمال مصطفى ، ط ٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٧٨ م ، ص ٢٢١ - ٢٢٣ . وهو يورده باسم المبتور لا المضمن ، وتعريفه ، « أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني » .

٥ - حسين نصار : القافية في العروض والأدب « دار المعارف » بالقاهرة ، ١٩٨٠ م ص ١٢ .

٦ - الأخفش (أبو الحسن سعيد مسعدة) : كتاب القوافي ، تحقيق عزة حسن ، مطبعة وزارة الثقافة بدمشق ، ١٩٧٠ م ، ص ٦٥ . ومعنى العبارة أن التضمين ليس عيبا ، حتى وإن كان غيره أحسن منه ؛ لأنه ليس كل ما هو أقل حسنا قبيحا ؛ ولو كان الأمر كذلك ، لكان البيت الوارد رديئا ؛ وهو ليس كذلك .

٧ - محمد بن أحمد (بن) كيسان : تلقيب القوافي ، وتلقيب حركاتها ، أوربا

١٨٥٩ م ص ٥٧ . نقلا عن حسين نصار ، المرجع السابق ص ١٢٢ .

٨ - راجع ابن جنى (أبو الفتح عثمان) : مختصر القوافى ، تحقيق الدكتور حسن شاذلى فرهود ، دار التراث القاهرة ، ط ١ ، سنة ١٩٧٥ م ، حاشية ص ٣٥ .

٩ - ورد هذان البيتان بإجماع لدى معظم العروضيين ، ملازما للتعيب . راجع على سبيل المثال : الصبان المرجع السابق ، ص ٧٥ ؛ والدمنهورى ، المرجع السابق ، ص ٩٩ . وراجع أيضا أبو يعلى التنوخى : كتاب القوافى تحقيق عمر الأسعد ، ومحيى الدين رمضان . دار الإرشاد ، بيروت ط ١ ، سنة ١٩٧٠ م ، ص ١٣٥ وص ١٦٣ ، من تحقيق عونى عبد الرءوف،نشر دار الخانجى « القاهرة » سنة ١٩٧٥ م ، وغيرهم كثير .

١٠ - ١١ - راجع حاشية الدمنهورى ص ٩٩ .

١٢ - راجع محمود مصطفى : أهدى سبيل إلى علمى الخليل . مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده بمصر ، ط ١٣ ، ١٩٧٤ م ، ص ١٣٣

١٣ - حسين نصار المرجع السابق ، ص ١١٣ .

١٤ - الصبان ، المرجع السابق ، ص ٧٦ . وابن رشيق يشير إلى مثل هذا النوع ولا يعيبه ، انظر العمدة ، ص ١٧٢ .

١٥ - عبد الحميد الراضى ، المرجع السابق ، ص ٣٧٦ . وحسين نصار ص ١١٥ ، وفيهما أن المعرى يسمى مثل هذا النوع بالإغرام (الفصول والغايات ص ٤٤٦) ، ويرى أنه دون التضمين فى الاقتضاء ، أى شدة التعلق . وراجع عن الإغرام أيضا التنوخى : السابق ، تحقيق عونى عبد الرءوف ، ص ١٦٤ . وفى الصبان ، ص ٧٦ ، أن الدمامينى قد سمى هذا النوع - نقلا عن أبى عباس المبرد - التعليق المعنوى . وراجع عن ذلك أيضا حاشية الدمنهورى ، ص ٩٩ .

١٦ - حسين نصار ، المرجع السابق ، ص ١١٣ ، وفيه أن الفراء قد عاب هذا النوع أيضا .

١٧ - الصبان ، المرجع السابق ، ص ٧٦ .

١٨ - عن وظائف القافية . راجع شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى - دار المعرفة القاهرة ١٩٦٨ م ، ص ٩٤ وما بعدها .

١٩ - الأستاذ الشيخ عبد الرحيم الشهير بالسيوطى الجرجاوى : الفتح القريب الواف ، مكتبة أحمد الكتبى بمصر ١٣٢٠ هـ ، ص ٣٥ .

٢٠ - السيد محمد الدمنهورى : المختصر الشافى على متن الكافى ، المطبعة الكبرى القاهرة ، ١٢٩٣ هـ ، ص ٣٧ .

٢١ - ابن عبد ربه الأندلسى : العقد الفريد ، تحقيق محمد سعيد العريان ، مطبعة الاستقامة بمصر ، ط ١ ، ١٩٥٣ م ، جـ ١ ، ص ٣١٥ .

٢٢ - الموشح ، ص ٢٦١ ، نقلا عن حسين نصار ، المرجع السابق ص ١١٢ .

٢٣ - ابن رشيق العمدة ، جـ ١ ، ص ٢٦١ - ٢٦٢ ، نقلا عن عثمان موافى : من قضايا الشعر - النثر - النقد العربى القديم ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الإسكندرية د . ت ، ص ٤١ .

٢٤ - راجع جابر عصفور : « مفهوم الشعر » دراسة فى التراث النقدى ، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٧٨ م ، ص ٩٩ .

٢٥ - المرجع السابق نفسه ، ١٧١ .

٢٦ - نفسه ص ٤٥٧ .

٢٧ - حسين نصار : المرجع السابق ، ص ١١٤ ؛ وجابر عصفور ، ص ٤٥٨ .

٢٨ - راجع Princeton Ency. of Poetry and Poetics. Enlarged Edition. 1974. p. 241.

- Gramont, Maurice: Petit Traite de Versification Françoise. Collection U-Armand Colin. Paris 9 usage 1978. -p. 24-25.

- Iean Maz Aleyrat: Elements de Matrique Française-Armand Colin Paris 1974. p. 125.

Pierre Guiraud: La Versification.Presses Universitaires de France. Paris. Troisieme édition 1970. p. 83.

وعن الشعر الروسى راجع :

B. O. Unbegaun: Russian Versification. Prideaux Press, England 1977. p. 103-104.

٢٩ - راجع س . موريه : حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث . ترجمة سعد مصلوح ، عالم الكتب القاهرة ، جـ ١ ، ١٩٦٩ م ، ص ١٩ ، ٢٥ . وثمة إشارة لدى حسين نصار ، المرجع السابق ، ص ١٨٠ ، إلا أن أحمد فارس الشدياق ، هو أول من نظم شعرا غير مقفى ، سنة ١٨٥٥ م .

٣٠ - راجع ، على سبيل المثال ، مقدمة نقولا يوسف لديوان شكرى . توزيع دار المعارف بالإسكندرية ، سنة ١٩٦٠ م .

٣١ - راجع شكرى عياد . المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

٣٢ - نفسه ص ١٠٤ : وراجع أيضا سلمى خضراء الجيوسى ، الشعر العربى المعاصر ، مجلة عالم الفكر الكويت ، سنة ١٩٧٣ ، ع ٢ ، ص ٣٢٩ .

٣٣ - راجع : سيد البحراوى : موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١٨٨ - ١٩٥ .

٣٤ - سوف نجد هذا المصطلح عند الشعراء المعاصرين . راجع محمد أحمد العزب ، ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر ، دار المعارف ١٩٧٨ ، ص ٤٣ .

٣٥ - والقصيدة المدورة هى قصيدة ليس فيها وقفات فى أواخر السطور ، وإنما تتواصل السطور لفقرات كاملة . وقد بدأت - فيما أرى - مع السياب الذى يستخدم التضمين كثيرا فى أشعاره . واصطلاح التدوير اصطلاح عروضى هو كذلك ، ويعنى اتصال شطرى البيت فى كلمة واحدة ، مع استقلال كل منهما بتفعيلاته ، وهو - كما نرى - قريب من حدود مصطلح التضمين ، بفارق أن التضمين لا يؤدى إلى اشتراك بيتين فى كلمة بل فى جملة نحوية . وعلى هذا الأساس ، فإننا نستخدم التضمين مصطلحا لما يحدث فى الشعر الحر والقصيدة المدورة ، على أساس أن الشعر الحر ليس فيه شطرات . راجع سيد البحراوى ، المرجع السابق ، ص ١٩٦ وما بعدها .

٣٦ - راجع عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ م . ص ١٠٩ .

وشكرى عياد . . المرجع السابق ، ١٠٦ .

٣٧ - راجع شكرى عياد ، ص ١٢٠ .

٣٨ - فى كتابها « قضايا الشعر المعاصر » ، مكتبة النهضة ، بيروت ط ١٩٦٧ م ، صفحات ٩١ ، ٩٦ - ٩٧ . وكذلك ينصح Gramont فى كتابه المشار إليه سابقاً .

٣٩ - وينبغى ألا يستعمل التضمين إلا نادرا ، وفقط عندما يحتاج الشاعر إلى إنتاج أثر معين ،

راجع : Lanz, Henry, The Physical Bases of Rime, Stanford University Press, California 1931. p. 138, 49-50.

٤٠ - القافية تكون مطلقة إذا كان رويها متحركا (عليه حركة قصيرة ، فتحة أو ضمة أو كسرة) ، وتكون مقيدة إذا كان رويها ساكنا .

٤١ - راجع Chatman. S. A Theory of Meter. pp. 71-72, وأيضا Sutherland, Ronald, Structural Linguistics and English Prosody. Collected by Harvey Grass. The Structure of Verse. Fawcett Publication. In U. S. A. Copyriyht 1966, p. 184-185.

وراجع أيضا كمال بشر : علم اللغة العام : الأصوات ، دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ص ١٨٩ - ١٩١ . وعن أثر هذه النغمة يقول Gramont فى الكتاب السابق الإشارة إليه : « على عكس ما فى الأبيات العادية حين يترك الصوت يسقط فى نهاية كل بيت ، يبقى الصوت محمولا ومعلقا فى نهاية الأبيات المضمنة . وبذلك يتيقظ انتباه السامع ، الذى يظل منتظرا ما امتدت الوقفة » (ص ١٠٩) .

٤٢ - راجع Otto Jespersen: Notes on Meter. p. 125. فى كتاب Gross السابق الإشارة إليه .

٤٣ - راجع O. Brik: Rythme et Syntaxe. in, "Theorie de la littérature": Textes des Formalists Russes. Traduit par: Todorov. T. Paris. Seiul. 1965. p. 148-149.

٤٤ - راجع عبد الحكيم راضى ، حول الخلاف بين النحويين والبلاغين فى مفهوم الجملة ، فى كتابه « نظرية اللغة فى النقد العربى الخانجى مصر ١٩٨٠ م ، ص ١٧ . وعن الصراع بين المعنى والبيت راجع مقالته « بين وحدة البيت ووحدة القصيدة فى النقد العربى » فى مجلة الشعر ، العدد الثامن ١٩٧٧ ، ص ٤٧ .

٤٥ - راجع Yuri Lotman: Analysis of the Poetic Text. Translated by D. Barton Johnson. Copyright by: Ardis/ Arlor. U. S. A. 1976. p. 127-128, 131.

٤٦ - Chatman: Comparing Metrical Studies. In Style in Language. Edited by Thomas A. Sebeok. Copyright 1960 by the Massachusetts Institute of Technology. U. S. A. p. 168.

٤٧ - Jean Cohen: Structure Du Language Poetique, Flammarion; France 1460. p. 75.

وقد صدرت ـ أخيرا ـ ترجمتان عربيتان لهذا الكتاب : الأولى قام بها الدكتور أحمد درويش بعنوان « بناء لغة الشعر » ، صدرت عن مكتبة الزهراء بالقاهرة ، بدون تاريخ والأخرى بعنوان « بنية اللغة الشعرية » وترجمها محمد الحولى ومحمد العمرى . وصدرت عن دار توبقال بالمغرب ، ١٩٨٦ م .

وقد أضاف الدكتور درويش فى ترجمته حواشى مفيدة ونصوصاً بشأن التضمين ، لاشك فى فائدتها وإن لم نستطع الإفادة منها ، نظرا لأننا انتهينا من كتابة هذه الدراسة قبل الاطلاع عليها .

أزمة المصطلح في النقد القصصي

○ عبد الرحيم محمد عبد الرحيم

١ ــ اللغة التي يستعملها الناس في حياتهم اليومية غير قادرة على التعبير عن المدلولات العلمية والفكرية ، نتيجة لدقة هذه المدلولات وكثرتها (فهي تفوق الألفاظ المستعملة في أية لغة حية) ، ونتيجة لطبيعة اللفظ اللغوي العام ، الذي يكتسب دلالته من خلال التجارب الحية لمستعمليه ، على نحو يجعل دلالة هذا اللفظ غير خالصة من الظلال العاطفية التي تستدعى عند النطق به أو عند سماعه . وهذه الظلال أو المعاني الجانبية أو « الدلالة الهامشية » ، كما يسميها علماء اللغة ، ليست متحدة لدى جميع الناس ، بل هي خاضعة للتجارب الذاتية لكل فرد . من ثم أصبحت هذه الدلالات الهامشية مصدراً من مصادر الغموض والخلط والفساد إذا هي استخدمت في مجال العلوم والأفكار ، مثلما كان الشأن عند السوفسطائيين حينما استخدموا هذه الدلالات الهامشية في هدم حقائق العلم والأخلاق .

واللفظ اللغوي لا تتضح دلالته إلا خلال السياق الأسلوبي الذي يندرج فيه ، فليس كل لفظ لغوي يحمل دلالية ثابتة ومستقلة ، تستدعى عند النطق به في كل موطن يساق فيه ، وإنما تتلون دلالة الألفاظ بألوان الكلمات المجاورة لها في العبارة ، وربما تتغير الدلالة تغيراً تاماً نتيجة لتغير النظام الأسلوبي للجمل المستعملة ، فقد يستخدم اللفظ استخداماً مجازياً أو كنائياً أو غير ذلك . وبناء على هذا يمكن القول بأن الدلالة اللغوية هي ــ في المقام الأول ــ دلالة تراكيب أسلوبية ، وليست دلالة ألفاظ أو وحدات صوتية مستقلة .

واللفظ اللغوي تتعدد بيئات الناطقين به وتختلف اتجاهاتهم وميولهم ، على نحو يجعل بعضهم ينطقه بلهجة تختلف عن لهجات الآخرين ، أو يشرك معه لفظاً آخر في حمل الدلالة التي يؤديها ، أو يحمله أكثر من دلالة ، فينشأ عن ذلك ما يعرف في اللغة بالترادف والاشتراك اللفظي وغير ذلك من الظواهر اللغوية التي تؤدي إلى غموض الدلالة .

بعد هذا يصح القول بأن اللفظ اللغوي من وجهة النظر العلمية وعاء فضفاض يزخر بالدلالات وبالألوان والروائح ، ويصلح لنقل الإبداع الوجداني العاطفي ، أكثر من ملاءمته لنقل المخترعات العلمية ومبتكرات الفكر . ومن ثم لجأ أبناء كل فرع من فروع العلم إلى استخدام رموز خاصة بهم ، تعبر عما في أذهانهم من مضامين علمية أو فكرية تعبيراً دقيقاً محدداً ، وتوصلها توصيلاً دقيقاً إلى القارىء أو المستمع ، يتسم بالموضوعية ، دون زيادة أو نقصان ، وهذا ما يعرف باللغة الاصطلاحية أو المصطلحات .

ــ ٢ ــ

والمصطلح هو : « وحدة لغوية » أو « عبارة » لها دلالة لغوية أصلية ثم أصبحت هذه الوحدة أو العبارة تحمل دلالة اصطلاحية خاصة ومحددة في مجال أو ميدان معين ، لعلاقة ما تربط بين الدلالة اللغوية الأصلية والدلالة الاصطلاحية الجديدة .

ولم تشترط بعض التعريفات التي حددت معنى الاصطلاح أن يكون المصطلح « وحدة » أو « عبارة » ، بل اكتفت بالقول بأنه « شيء » أو « رمز » ؛ وهذا يدل على أن أصحاب هذه التعريفات كانوا يعدون الرموز الرياضية والهندسية وأمثالها من قبيل المصطلحات . لكن الإجماع يكاد ينعقد ــ وبخاصة في مجال النقد الأدبي الذي نعالجه في هذا البحث ــ على أن المصطلح : وحدة لغوية دالة أو « عبارة » .

ولكل مصطلح شكل 'form' ومفهوم 'concept' وميدان 'sub- ject field' .

أما الشكل فهو اللفظ أو الألفاظ اللغوية التي تحمل المفهوم . وقد يكون هذا الشكل كلمة فيسمى المصطلح بسيطاً ؛ وقد يكون مكوناً من كلمتين أو أكثر فيسمى حينئذ مصطلحاً مركباً . وأما المفهوم فهو الصورة الذهنية التي يشير إليها المصطلح ، سواء أكانت صورة لمدلول

حسى أو عقلى . ويشترط فى المفهوم الاصطلاحى أن يكون محدداً واضح المعالم ، وأن تكون دلالة الشكل الاصطلاحى عليه دلالة إشارية عرفية ، تشبه دلالة الاسم على مسماه ، وإن كانت الدلالة الاصطلاحية تفترق عن التسمية فى أنها لا تشير إلى ذوات بأعيانها ، وإنما تشير إلى مجموعة من السمات الدلالية التى تحدد مجموعة الشروط والصفات التى ينطبق عليها المصطلح . وأما ميدان أى مصطلح فهو مجال النشاط الذى يستخدم فيه . ويختلف مفهوم المصطلح الواحد باختلاف المجالات التى يستعمل فيها .

على أن القيمة الحقيقية لأى مصطلح لا تتحقق إلا بشرطين : أحدهما التوحد ، وثانيهما : الشيوع . وأعنى بالتوحد : أن يكون لكل مفهوم اصطلاحى شكل خاص به ، لا يشاركه فيه سواه ، وأن يكون لكل شكل اصطلاحى مفهوم واحد لا يتعداه . أما إذا أصيبت اللغة الاصطلاحية بالترادف أو تعدد الدلالة فإنها تفسد . وأعنى بالشيوع : انتشار المصطلح ودورانه فى ميدان استعماله ؛ لأن المصطلح لغة للتواصل بين المشتغلين به فى ميدان خاص ؛ ومتى فقد هذا الشرط أصبح ذاتياً لا قيمة له .

— ٣ —

والباحث فى مصطلحات النقد القصصى فى الوطن العربى يجد أنها لم تحظ بعناية الهيئات العلمية المعنية بدراسة المصطلحات العربية ووضعها وتوحيدها ، بل ركزت هذه الهيئات كل اهتمامها على المصطلحات العلمية فى مجال الطبيعيات والرياضيات . حتى الأعمال الفردية القليلة التى عنيت بالمصطلحات القصصية لم تعن بها بوصفها مجالا مستقلاً عن مجال النقد الأدبى بوجه عام . ولهذا لا نجد فى الساحة الأدبية معجماً لمصطلحات النقد القصصى ؛ ولا أعلم أن هناك كتاباً أو بحثاً توفر على معالجة هذا الميدان ، بل إن النقد الأدبى بعامة نصيبه قليل من أمثال هذه الجهود . وأبرز هذه الجهود الفردية التى تناولت مصطلحات النقد الأدبى هى مقالات نشرت فى مجلات ، أو فصول ضمن كتب النقد الأدبى ، أو فقرات وردت فى ثنايا الحديث عن النقد ، أو معاجم للمصطلح الأجنبى ، أو قوائم ، مثل :

١ — مقالة للدكتور محمود الربيعى بعنوان « أزمة الحياة الأدبية » ، أشار فيها إلى اضطراب المصطلح الأدبى فى مجال النقد القصصى وذاتيته ، وعدم توافر القواميس التى تحصر المصطلحات الأدبية .

٢ — مقالة للدكتور عبد الحميد إبراهيم بعنوان « قضية المصطلح الأدبى » ، أشار فيها إلى كتاب « معجم مصطلحات الأدب » للدكتور مجدى وهبه ، وعاب فيه منهجه الذى سار عليه فى تعريف المصطلحات ؛ ذلك لأن مجدى وهبه — كما يقول الدكتور عبد الحميد إبراهيم — يورد لكل مصطلح مرادفه الإنجليزى والفرنسى ، ثم يوضح مضمون هذا المصطلح كما هو فى هاتين اللغتين ، فجاء كتابه أشبه بالترجمة ، فضلا عن أنه ملىء بالشواهد الإنجليزية والفرنسية والإحالات الغريبة على القارىء العربى ، على نحو جعله قاموساً أجنبياً مكتوباً بالعربية . ثم يختم الدكتور عبد الحميد إبراهيم مقالته بقوله : « إن كتابة قاموس باللغة العربية عن المصطلحات الأدبية أمر لم يحن أوانه بعد » .

٣ — الفصل الثانى من كتاب « المدخل فى النقد الأدبى » لنجيب فايق أندراوس ، وفيه يعالج مشكلات تخص النقد الأدبى عند اليونان والرومان ، ثم يفسر مضامين مصطلحين نقديين هما : « القيم » و« الذوق » .

٤ — فقرات من الفصل الذى خصصه سيد قطب للقصة والأقصوصة فى كتابه « النقد الأدبى أصوله ومناهجه » ، وحاول فيه تحديد مفهوم القصة والأقصوصة .

٥ — « معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب » لمجدى وهبه ؛ وهو معجم يتناول عدداً كبيراً من المصطلحات الأدبية ، لكنه ينتهج منهجاً غريباً كما قال عنه الدكتور عبد الحميد إبراهيم ، سواء أكان هذا المنهج فى اختيار المادة الاصطلاحية أو فى تفسير المصطلحات .

٦ — « دليل الناقد الأدبى » للدكتور نبيل راغب ؛ وهو كتاب حاول فيه صاحبه تفسير ثلاثة وعشرين مصطلحاً أدبياً ، لا يخص النقد القصصى منها سوى ستة مصطلحات ، هى : « رواية » ، « رواية بوليسية » ، « رواية علمية » ، « رواية قوطية » ، « قصة قصيرة » ، « ملحمة » . ومن الملاحظ أنه يحرص على إثبات الترجمة الإنجليزية لكل مصطلح ، وأنه يأتى بمصطلح « الرواية القوطية » ولا وجود لها فى الأدب العربى ، وأنه يحرص — عند تقديمه للمصطلح — أن يثبت تاريخ النوع الذى يتحدث عنه فى الغرب أولا ، ولا يتحدث عنه فى الوطن العربى إلا فى ذيل حديثه .

٧ — قائمة بالمصطلحات النقدية فى مجال الشعر فى ذيل كتاب « فى نقد الشعر » لمحمود الربيعى ؛ وهى قائمة تضم مجموعة من المصطلحات الإنجليزية المترجمة إلى العربية — فى مجال الشعر .

٨ — قائمة فى ذيل كتاب « علم المسرحية » الذى ترجمه درينى خشبة ؛ وهو يكتفى بالترجمة فحسب .

٩ — قائمة فى ذيل كتاب « الملهاة بين المسرحية والقصة » ، ترجمة إدوار حليم ومراجعة درينى خشبة ؛ وهو قائمة بالمصطلحات الأجنبية وترجمة لها .

١٠ — قائمة فى كتاب « عالم القصة » للدكتور على شلش ؛ نقل فيه ترجمة لشرح أحد عشر مصطلحا قصصيا بأقلام كتاب أجانب .

١١ — قائمة فى آخر كتاب « عالم تيمور القصصى » لفتحى الإبيارى ، حاول فيه شرح مفهوم « الرواية » و« القصة » و« الحكاية » ، ثم ينقل بعد ذلك تعريفات فورستر لبعض المفاهيم الاصطلاحية .

١٢ — قائمة فى ذيل كتاب « المدخل فى النقد الأدبى » لنجيب فايق أندراوس بمصطلحات إنجليزية ترجمها إلى العربية .

١٣ — ما ورد فى حولية الجامعة التونسية من ص ١٢٥ حتى ص ١٣٩ ، تحت عنوان « معجم لمصطلحات النقد الحديث » ، السنة الخامسة عشرة .

— ٤ —

فالمصطلحات القصصية إذن لم تحدد مفاهيمها تحديداً نظرياً فى معاجم يمكن أن يرجع إليها المختصون عند الحاجة ، بل أصبح تعريفها واستخدامها أمراً ذاتياً يعالجه كل ناقد حسبما يرى ؛ فالناقد

أحياناً يشرح مفهوم المصطلحات التي يستخدمها في دراسته في ضوء معرفته بالمصطلحات الغربية ، وأحيانا يكتفي بربط المصطلح العربي بالمصطلح الأجنبي ، كأن يكتفي بوضع الأصل الفرنسي أو الإنجليزي بجوار المصطلح العربي المقترح ، وأحيانا نرى الناقد يستخدم المصطلح حسبما يعن له ، واضعاً إياه في مواضع يفهم منها أنه يقصد مفاهيم يمكن التكهن بها من خلال الدلالة اللغوية للفظ الاصطلاحي ، وحيناً رابعاً نرى الناقد يستخدم اللغة الأدبية في وصف الظواهر الفنية في العمل الأدبي ، وبهذا فإن المفهوم الذي يمكن الإشارة إليه بكلمة واحدة يظل الناقد يوحي به عن طريق المجاز حيناً ، والتشبيه حيناً آخر ، وضرب الأمثلة حيناً ثالثاً ، ولا ينفك عن الحديث عنه حتى يتحقق أن القارىء قد فهم أو يئس من فهم ما يعنيه . وقد يجمع باحث واحد بين هذه الطرق الأربع في كتاب واحد .

من أجل ذلك تشابهت لغة النقد واللغة العامة ، وأصيبت لغة النقد القصصي في الوطن العربي بالغموض والخلط ، وفقدت أكثر المصطلحات القصصية أهم ما تتميز به المصطلحات عموماً من التحديد والشيوع والاستقرار . وقد بدا ذلك جلياً في مجموعة من الظواهر الشائعة في الكتب النقدية ، أبرزها :

١ ــ تعدد الأشكال الاصطلاحية الدالة على مفهوم واحد .

وذلك مثل مصطلح 'technique' الإنجليزي ، فإنه عندما يستخدم في الدراسات العربية يطلق الباحثون عليه مجموعة من الأسماء .

فالدكتور على الراعي (ص ٣٧ دراسات في الرواية المصرية) والدكتور محمود الربيعي (ص١٣٢ قراءة الرواية) ، والدكتور أحمد كمال زكي (فصول ص ٧٧ ديسمبر سنة ١٩٨٢) والدكتورة فاطمة موسى (ص ٢٨ بين أدبين) أنجيل بطرس سمعان (ص ١٩٢ بين الروائي والرواية) ، ومؤيد الطلال من العراق (ص ١٠ الواقعية الاجتماعية في الرواية العراقية) يطلقون على هذا المصطلح لفظ « تكنيك » . هذا في حين يطلق عليه كل من محمود أمين العالم (ص ٢٨ ، ٢٩ ثلاثية الرفض والهزيمة) ، والدكتور سيد النساج (ص ٢٢٣ تطور القصة القصيرة في مصر) ، والدكتورة سيزا قاسم (ص ٢١ ، ٢٦ ، ٢٩ بناء الرواية) ، وفاضل تامر من العراق ــ (الأقلام نيسان سنة ١٩٨٦) ، كلمة « تقنيات » . وفي موضع آخر يجمع الدكتور سيد النساج بين كلمتي « التقنية » و« التكنيك » للدلالة على المصطلح السابق نفسه فيقول عنه (ص ٢٥٥ تطور القصة القصيرة في مصر) « التقنية التكنيكية » ، كما يعبر شجاع العاني ومؤيد الطلال العراقيان عن المفهوم نفسه بعبارة « التقنية الفنية » (ص ١٢٩ الأقلام نيسان سنة ١٩٨٦) ، (ص ٣٧ الواقعية الاجتماعية في القصة العراقية) . أما الأستاذ صفوت عزيز فيترجم كلمة technique السابقة بعبارة « الأسلوب الفني في التنفيذ » (ص ٤٦ الترجمة العربية لكتاب الرواية الإنجليزية) ، ويترجمها حيناً آخر (في ص ٣٥ من المرجع السابق نفسه) بعبارة « فنية التطبيق » . والسعيد الورقي يطلق عليها « الحيل الفنية » (ص ٤٩ اتجاهات الرواية العربية) ؛ ومؤيد الطلال يطلق عليها « الصنعة الفنية » (ص ١٤ الواقعية الاجتماعية) ، بالإضافة إلى التعبيرين السابقين : « التقنية الفنية » و« التكنيك » ؛ والدكتور عبد المحسن طه بدر (ص ١٦١ تطور الرواية العربية في مصر) ، وحسين عيد في مجلة إبداع (مارس سنة ١٩٨٤ ص ٣٢) يطلقان على المفهوم ذاته عبارة « معالجات فنية » ؛ وفي موضع آخر يطلق عليه عبد المحسن طه بدر (ص ١٩٩ تطور الرواية العربية) « أسلوب المعالجة » ؛ وفي موضع ثالث (ص ١١٢ ، ص ٢٠٠ تطور الرواية العربية) يطلق عليه « الطريقة الفنية » .

وإليك أمثلة أخرى على تعدد الأشكال الاصطلاحية الدالة على مفهوم واحد :

أ ــ مصطلح fantasy يعبر عنه في العربية بالمصطلحات الآتية :

= « فانتازيا » ــ يوسف الشاروني ص ١٠ « القصة القصيرة » .

= « الإغراق في الخيال » ــ كمال عياد ص ١٢٨ ، ص ١٣٠ « أركان القصة » .

= « الرؤيا » ــ صفوت عزيز ص ٧٠ « الرواية الإنجليزية » .

= « الوهم » ــ يوسف نور عوض « الطيب صالح في منظور النقد البنائي » .

= « العنصر السحري » .

= « العنصر الخرافي » ــ علوط محمد « المغرب » ، الأقلام عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦ .

(ب) : short story

= « القصة القصيرة » ــ فؤاد دوارة « في الرواية المصرية » .

= « الأقصوصة » ــ يوسف نجم ص ٢٧٧ « القصة في الأدب العربي الحديث » .

= « قصة صغيرة » ــ العقاد ، الرسالة ، يونية سنة ١٩٤٢ .

= « رواية صغيرة » ــ أطلق هذا المصطلح حمدي حماد سنة ١٩١٠ . راجع ص٦٨ سيد النساج « تطور فن القصة القصيرة في مصر » .

= « رواية » ــ راجع ص ٥٧ سيد النساج « تطور فن القصة القصيرة في مصر » .

= « قصة » ــ محمد جبريل ص ٤٠٩ (مصر في قصص كتابها المعاصرين) .

= « القصص الطويلة » ــ حلمي بدير ، ص ٩٠ ، مجلة فصول ديسمبر سنة ١٩٨٢

= « قصة قصيرة طويلة » ــ يحيى حقي خطوات في النقد .

= « الرواية الصغيرة أو القصة القصيرة الطويلة » ــ محمود أمين العالم ص ٣١ « ثلاثية الرفض والهزيمة » .

= « القصص الصغيرة المطولة » ص ١١٣ يحيى حقي « خطوات في النقد » .

(جـ) : fable

= « حكاية » ــ سيزا أحمد قاسم ص ٢٩ « بناء الرواية » .

= « أحدوثة » ــ سيزا قاسم ص ٣٤ مجلة فصول ديسمبر سنة ١٩٨٢ .

- « خرافة » ــ يوسف الشارونى ص ١٢ ، ص ٣١ « القصة القصيرة » .
- « قصة » ــ صفوت عزيز ص ٤٨ « الرواية الإنجليزية » .

٢ ــ تعدد المفاهيم الاصطلاحية التى يحملها الشكل الاصطلاحى الواحد ، وذلك مثل النماذج التالية :

(أ) مصطلح « قصة » :

فإن كمال عياد فى ترجمته لكتاب 'Aspects of the Novel' لفورستر يجعل كلمة « قصة » فى مقابل اللفظ الإنجليزى ; 'novel' وذلك فى ترجمته للعنوان . ثم يترجم كلمة story بكلمة « قصة » ص ١٨٠ ؛ وهو فى الكتاب نفسه ص ٣٣ ، ٣٩ ، ص ٥١ يترجم كلمة story بكلمة « حكاية » ؛ وفى ص ١٤ ، ١٩ يترجم مصطلح 'fic-tion' بكلمة » « القصص » ، على الرغم من أن فورستر نفسه فى كتابه السابق يوضح الفرق بين مفهومى المصطلحين novel, story ، فيعرف الأول بأنه العمود الفقرى للرواية ؛ وهو قص الحوادث على حسب ترتيبها الزمنى ، وهى العامل المشترك بين الروايات ، ويفسر الثانى عن طريق نقله لتعريف أم ابيل شيفالى الذى يقول فيه إنها « قصة خيالية نثرية ذات اتساع معين » .

وصفوت عزيز فى ترجمته لكتاب The English Novel لإيان وات يجعل كلمة « قصة » فى مقابل كلمة 'story' ص ٥ ، وفى مقابل كلمة tale ص ١٨ ، وفى مقابل كلمة fableص ٤٨ ، كما أنه يجعل كلمة « قصص » فى مقابل الكلمة الإنجليزية Narratives ص ١٨ ، على الرغم من أنه يترجم كلمة 'Narrative' نفسها ص ٢١٤ بكلمة « حكاية » . ثم إنه يجعل كلمة « قصص » أيضا فى مقابل كلمة 'epi-sodes' ص ٢٠٧ .

هذه نماذج من أعمال الذين ترجموا المصطلح ؛ أما النقاد الذين استخدموه أو تصدوا لتعريفه فلم يكونوا أحسن حالا .

إن يوسف نجم فى كتابه « القصة فى الأدب العربى الحديث » لا يفرق بين مصطلحى القصة والرواية ؛ ويوسف الشارونى يقول عن « القصة » ص ٧ من كتاب « القصة القصيرة » : « القصة هى كل فن قولى درامى ، أى يقوم على أساس أحداث تكشف عن صراع يحتمل أن يقع بحيث يهب للمتلقى فى النهاية متعة جمالية » ؛ وصبرى حافظ يقول (ص ٢٠ فصول ديسمبر سنة ١٩٨٢) : « مصطلح القصة يغطى كل صيغ النشاط القصصى » ؛ والدكتور يوسف نوفل يخرج من الموقف بلباقة عندما يجمع بين لفظى القصة والرواية فى عنوان أحد كتبه دون أن يفرق بين المصطلحين ، على الرغم من أن الأعمال التى يتناولها فى كتابه هذا من نمط واحد .

وقد أطلق عليه كثير من الباحثين لفظ « رواية » . وقليل منهم أطلق لفظ « قصة » .أما فتحى الإبيارى فيرى ص ٣٢٩ « عالم تيمور القصصى » أن القصة نوع أكبر فى الحجم من الأقصوصة ، وأصغر من الرواية .

هذا بالإضافة إلى أن ناقداً فى مجلة البيان « يناير ١٩١٩ » ، ومحمد جبريل ص ٤٠٩ فى كتابه « مصر فى قصص كتابها المعاصرين » ، يطلقان كلمة « قصة » على ما يطلق عليه كثير من النقاد عبارة : القصة القصيرة short story ، وأن الدكتور عز الدين إسماعيل يطلق كلمة « قصة » للدلالة على ما يطلق عليه كثير من النقاد لفظ « رواية » novel . أما سيد قطب فيقول : أماالأقصوصة فهى شىء آخر غير القصة ؛ فليست الأقصوصة قصة قصيرة ، وتسميتها هكذا short story قد توجد شيئا من اللبس ، ولعله أولى أن نصطلح فى اللغة العربية على تسمية القصة « رواية » لنبعد ما بين اللفظين من الاشتباه . (ص ٨٢ « النقد الأدبى أصوله ومناهجه ») .

(ب) مصطلح « حكاية »

- تعرفه نبيلة إبراهيم(ص ١٢ فصول مارس سنة ١٩٨٢)بأنه « نص متكامل له بداية ونهاية ، ويحتوى على حوار متبادل بين موقفين متعارضين» ، وتجعله مطابقا لمصطلح 'tale' الإنجليزى .
- وتعرفه سيزا أحمد قاسم (ص ٢٩ بناء الرواية) بأنه « التسلسل المطلق لوقوع الأحداث وفق التسلسل الزمنى » ، وتجعله مطابقا لمصطلح 'fable' .
- ويجعله كمال عياد مساويا لما أطلق عليه فورستر مصطلح story، وعرفه بأنه « قص الحوادث حسب ترتيبها الزمنى » .

(جـ) « رواية »

- يطلق العقاد كلمة رواية على مسرحية قمبيز لأحمد شوقى « رواية قمبيز » . وكذلك يطلق محرر مجلة الهلال الكلمة نفسها على مسرحية « عطيل » لشكسبير (ص ٥٩٩ يونية سنة ١٩١٢ م) .
- والدكتور محمد غلاب (ص ٣ ـ الحركة الروائية فى أوروبا) يجعلها مرادفة لكلمة 'roman' الفرنسية ؛ أى أنه يدخل فى مفهومها كل القصص الخرافية والواقعية وقصص البطولة وغيرها .
- والدكتور عز الدين إسماعيل (ص ١٧٢ الأدب وفنونه) يجعلها مرادفة لكلمة 'romance'الإنجليزية من حيث كبر حجمها وارتباطها بالنزعة الرومانتيكية والفرار من الواقع والإغراق فى الخيال . وهو يجعلها أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم ، تليها القصة ، ثم القصة القصيرة ، ثم الأقصوصة .
- كان الكتاب فى بداية القرن العشرين يطلقون كلمة « رواية » على القصص الطويلة والقصيرة (راجع ص ٥٧ سيد النساج « تطور فن القصة القصيرة فى مصر ») .

ويبدو هذا الاختلاف الذى استقر فى أذهان النقاد حول مفهومى المصطلحين السابقين « قصة » و« رواية » من خلال اختلافهم حول نشأة فن القصة وفن الرواية فى الأدب العربى ، فقد انقسموا حول هذه القضية إلى فريقين : فريق يرى أن فن القصة والرواية من الفنون العريقة فى الأدب العربى وفريق آخر يرى أنهما من الفنون الغربية التى دخلت ساحة الأدب العربى حديثا ، ولم يكن للعرب عهد بها من قبل . هذا الاختلاف فى حقيقته لم يكن إلا اختلافاً حول ما يقصده كل فريق من مصطلحى « رواية » و« قصة » ؛ ذلك لأن الفريق الثانى الذى ينكر وجود قصة أو رواية فى الأدب العربى القديم لا يختلف مع الفريق الأول فى أن الأدب العربى القديم زاخر بالأحاديث والحكايات الدينية والأسطورية والتاريخية

والفلسفية ، لكن هذا الفريق الثانى لا يطلق على هـذه الأشكال مصطلح « قصة » أو « رواية » ، بل يطلق عليها مصطلحات أخرى مثل « سيرة » أو « خبر » أو « حكاية » أو غير ذلك من المفاهيم .

(د)

ومن الأمثلة التى يبدو فيها تعدد المفاهيم الاصطلاحية التى يحملها شكل اصطلاحى واحد أن نقاشاً حاداً احتدم مؤخراً بين المشاركين فى أحد المهرجانات الأدبية عندما أطلق أحد المتحدثين كلمة « أسطورة » على بعض الأقاصيص القرآنية ، ولم يرض ذلك بعض الحاضرين ، فاحتجوا على وصفه للقصة القرآنية بهذه الصفة ، ولم يكن هو يقصد من المصطلح ما آخذوه به ، وإنما كان يفهم من لفظ الأسطورة غير ما يفهمون .

٣ ـ ميوعة المفاهيم الاصطلاحية ؛ أى عدم وجود الحدود التى تميز كل مصطلح تمييزا قاطعا . ولا يبدو هذا المظهر بوضوح إلا فى الدراسات التطبيقية ؛ وذلك مثل التميع الذى أصاب مصطلح « الواقعية » ، وتداخل مفهومه مع مفهوم « الطبيعية » ، وتداخله أيضا مع مفاهيم أخرى .

ويشير الدكتور محمد مندور فى كتابه « الأدب ومذاهبه » (ص ٨٢) إلى هذا الاضطراب الذى أصاب ذلك المصطلح فى أذهان النقاد العرب خصوصا ؛ فهو يرى أنه من خلال متابعته لأعمال هؤلاء النقاد ظهر له أنهم يقصدون منه حينا ذلك الأدب الذى يسجل الواقع المعيش ولا يعنى بالتهاويل الخيالية ؛ وهو بهذا يقابل عندهم الأدب الرومانسى . وحينا آخر يقصدون منه ذلك الأدب الذى يسجل الحياة الشعبية ويشرح مشكلات العامة ؛ وهو بذلك يقابل أدب الخاصة أو أدب الأبراج العاجية أو الأدب الأرستقراطى . وحينا ثالثاً يقصدون منه الأدب الموضوعى ، ويجعلونه بذلك مقابلا للأدب الذاتى أو النفسى .

ومثل هذا الخلط يحدث أيضا بين مفهومى « المضمون » و « الموضوع » . وقد أشار إلى هذا محمود أمين العالم(ص ٢٣)فى كتابه « ثلاثية الرفض والهزيمة » بقوله :

« وما أكثر الخلط بين المضمون والموضوع فى أغلب الدراسات الأدبية والكتابات النقدية » .

والذى يتتبع الدراسات العربية التطبيقية فى مجال القصة يلاحظ وجود كثير من الأمثلة التى تبرهن على شيوع هذه الظاهرة .

فكثير من النقاد لا يفرقون بين مصطلحى « الصدفة » و « القدر » . فالدكتور عبد المحسن طه فى كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » يطلق أحدهما حينا والآخر حينا آخر ، أو يذكرهما معا (ص ١٥٢) للدلالة على ظاهرة واحدة ، هى عدم ترابط الأحداث ترابطا حتميا أو سببيا . أما الأستاذ يوسف الشارونى فى كتابه « القصة القصيرة » (ص ١١) فيعرف « الصدفة » تعريفا مشابها للتعريف السابق حيث يقول : « والصدفة فى العمل الفنى معناها عدم وجود المبرر أو عدم التمهيد لما سيقع » ، فى حين يقول عنها محمود أمين العالم خلال تحليله لرواية « كفاح طيبة » لنجيب محفوظ (ص ٣٠) « تأملات فى عالم نجيب محفوظ » : « والصدفة عنده ليست غير المتوقع ، وإنما هى الضرورى ؛ وهو الحدث الذى لم يدبره الإنسان الفرد ولكن فرضته الحتمية الكونية أو القدرية أو الاجتماعية أو الفلسفية » . ثم يفسر « القدر » تفسيراً مشابها (ص ٣٠) ، وأحيانا يجعل الصدفة أداة من أدوات القدر ، وحينا ثالثاً يربط بين الصدفة والحتمية العامة وبين القدر والإلهيات ، أو يجمع بين مفهوم القدر ومفهوم القضاء .

وأكثر النقاد كذلك لا يجعلون فى أبحاثهم حدودا فاصلة بين مفاهيم الرواية والقصة الطويلة والقصة القصيرة والأقصوصة والقصة وغيرها ؛ فمصطلح « قصة خيالية » يطلقه صالح حماد فى كتابه « أحسن القصص » سنة ١٩١٠ ، ويجعله فى مقابل القصص التى لم تكن تاريخاً لأحداث وقعت بالفعل . وصفوت عزيز فى ترجمته لكتاب « الرواية الإنجليزية » يجعله ترجمة لمصطلح Fiction الإنجليزى حينا ، وترجمة لمصطلح Romance الإنجليزى حينا آخر .

٤ ـ ذاتية المفاهيم الاصطلاحية :

إزاء هذه الضبابية التى أصيب بها المصطلح القصصى راح بعض الباحثين يستهدى تجاربه الخاصة فى فهم المصطلحات ، وأطلت الدلالات الهامشية برأسها ، وأصبح المصطلح الواحد يشع بالإيحاءات الخاصة عند أناس ويخلو منها عند آخرين . يتضح هذا إذا نظرنا ـ مثلا ـ إلى مصطلح « الأحداث » الذى يطلق عليه النقاد العرب عدداً من المترادفات مثل : « الحوادث » و « الأخبار » و « الوقائع » و « الأعمال » و « الحوادث الوهمية » و « التمثيل » و « المواقف » ، للدلالة على ما يبدر من الشخصيات القصصية من أعمال ، دون تحديد أو توجيه لهذه الدلالة ، حتى فى المواقف التى تتطلب ذلك ؛ فإننا نلاحظ مثلا أن صفوت عزيز فى ترجمته لكتاب « الرواية الإنجليزية » يطلق كلمة « أحداث » أو « حوادث » دون تفريق بينها ، للدلالة على مفهوم الكلمات الإنجليزية التالية : Incidents [ص ٢٤ p.31 ، ص ١٦٥ p.262] Accidents [ص ٢٩ p.63] Action [ص ٤١ p.48] Events [ص ١٩١ p.192] Occurrences [ص ١٩١ p.192] Episodic [ص ٢٠٧ p.207] .

ويستخدمها عبد المحسن طه بدر للدلالة على الأعمال التى يقوم بها الأشخاص داخل الرواية وخارجها .

وعلى الرغم من ذلك نجد الأستاذ عبد الرحمن فهمى فى مقال له بمجلة فصول (ص ٤٦ مارس ١٩٨٢) يفرق بين استعمال كلمتى « الأحداث » و « الحوادث » بقوله : « ولكن هناك نوعين من الأعمال ، أولهما : هذه الأعمال التى لا تربط بينها أسباب منطقية ، أى لا ينبع أحدها من الآخر كما تنبع النتيجة من السبب أو المعلول من العلة ؛ ولنصطلح على تسميتها « حوادث » ومفردها « حادثة » . وثانيهما هى الأعمال التى تربط بينها علاقة العلية ، ولنصطلح على تسميتها « أحداثاً » ومفردها « حدث » . ثم يعقب على هذا فى الهامش بقوله : « إن هذا التفريق لا وجود له خارج هذا المقال » . من جانب آخر نجد الدكتورة نبيلة إبراهيم (ص ١٤ فى العدد نفسه من مجلة « فصول ») تجعل كلمتى « الأحداث » و « الحوادث » ذات مدلول واحد ، وتجعل كلمة « الأفعال » ذات مدلول آخر ؛ فالأعمال

التى توظف لخدمة الحكاية تطلق عليها « أفعالاً » ، والأعمال التى لا تصلح للتوظيف تطلق عليها « أحداثاً » أو « حوادث » .

ومن النماذج التى تبرهن على ذاتية المفاهيم الاصطلاحية أيضاً مصطلح القصة القصيرة « short story » فإن الجدل الذى دار بين النقاد حول هذا المصطلح كان حول أفضلية استعمال عبارة « القصة القصيرة » ، أو عبارة « الأقصوصة » لكن فتحى الإبيارى فى كتابه « عالم تيمور القصصى » ينهج نهجاً آخر ، إذ يستخدم عبارة « القصة القصيرة » للدلالة على هذا الشكل فى الآداب الأجنبية ، فى حين يستخدم كلمة « أقصوصة » للدلالة على الشكل نفسه فى الأدب العربى . ويلتزم بذلك فى كل كتابه .

* * *

بعد كل هذا يمكن القول بأن اللغة الاصطلاحية فى مجال النقد القصصى فى الوطن العربى لا تتميز بالدقة والتوحد والشيوع ، بل هى قريبة من اللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم العامة من حيث ترادف ألفاظها ، وتعدد المدلولات التى يحملها اللفظ الاصطلاحى الواحد ، وذاتيتها ، على نحو أدى إلى غموض دلالات هذه اللغة وتمييعها .

ولاشك أن هذا كان نتيجة لمجموعة من الأسباب التى يتعلق بعضها بالظروف العامة التى يعيشها الوطن العربى ، وبعضها الآخر بظروف خاصة بمجال النقد القصصى ذاته .

من هذه الأسباب :

١ - أن الباحث فى المدلولات الاصطلاحية الخاصة بميدان النقد القصصى فى الوطن العربى يفاجأ بأن معظم هذه المدلولات غربية الأصل ، وأنها ترتبط بحركة الفكر الأوروبى ، وتسير بحسب تطوره العام ؛ فمن بين خمسمائة مصطلح أخرجتُها من أكثر من مائة كتاب عن النقد القصصى فى الأدب العربى لم أعثر فيها إلا على حوالى ثلاثين مصطلحاً تحمل مضامين عربية الأصل . وذلك مثل مصطلحات : « النادرة » ، و« القصص » ، و« السيرة » ، و« المقامة » ، و« الشكل » ، و« المضمون » ، و« الحديث » ، و« المفارقة » ، و« الطرفة » ، و« السمر » ، و« المغازى » ، و« الحوار » . . . وغيرها .

ومن اللافت للنظر أن معظم هذه المصطلحات مصطلحات عربية قديمة ، وأن ما استحدث من مضامين نقدية قصصية فى الساحة العربية فى العصر الحديث لا يعدو بضع تسميات محلية لا يرقى كثيرٌ منها إلى درجة الاصطلاح العام ؛ وذلك مثل « جيل الستينيات » ، و« جيل السبعينيات » ، و« المدرسة الحديثة » فى مصر ، و« الرواية البعثية » فى العراق ، و« الرواية الحربية » فى الجزائر .

على أن بعض المصطلحات العربية القديمة التى بقيت حتى اليوم لا يتحلى بالتحديد والوضوح ؛ إذ أين الحد الذى يفصل بين « النادرة » و« الطرفة » و« السمر » و« الأحدوثة » . . . إلخ . وبعضها الآخر أصابه التحريف نتيجة لأن المصطلح العربى القديم عندما استعمل فى العصر الحاضر حمل دلالة غربية الأصل ، بالإضافة إلى دلالته القديمة ، وذلك مثل مصطلحات :

« الشكل » و« الراوى » و« المضمون » و« المفارقة » و« الهجاء » ؛ فكل من هذه المصطلحات له دلالتان إحداهما تقليدية والأخرى حديثة وافدة .

والمضامين النقدية العربية الأصلية ، التى لم يصبها هذا الداء ، أصابها داء آخر هو التعبير عنها بلفظ آخر مع وجود اللفظ الأصلى ، على نحو نشأ عنه تعدد الألفاظ الدالة على مدلول واحد ؛ وذلك مثل حديث الإنسان إلى نفسه فى الأدب ؛ فقد كان النقاد يطلقون على هذه الظاهرة لفظ « التجريد » ، ثم أصبح اللفظ الشائع الذى يدل عليها الآن منقولاً من الفرنسية « منولوج » ، أو مترجماً إلى « حديث النفس » ، على الرغم من انزواء اللفظ العربى الأول داخل الكتب التقليدية فى مجال الشعر .

هذه التبعية التى يعيشها الفكر العربى فى مجال النقد القصصى كانت من أبرز الأسباب التى أدت إلى اضطراب المصطلح فى هذا المجال . ذلك لأن المصطلحات فى الوطن العربى لم تنشأ نشأة طبيعية تلائم حاجة الإبداع الأدبى للأدباء العرب ، بل إن كثيراً من المفاهيم النقدية التى أدخلت إلى الساحة العربية جاءت جاهزة قبل أن تنشأ الأعمال الأدبية التى تنطبق عليها ؛ وهذا ما جعل قضية المصطلح فى الوطن العربى تبدو قضية ترجمة وتعريب فى المحل الأول . والدليل على ذلك أن النقاد الذين حرصوا على تحديد ما يقصدونه من المصطلحات التى يستخدمونها ، وجعلوا لها ثبتاً فى ثنايا كتبهم — أو فى ذيلها — اكتفى أكثرهم بوضع المقابل الأجنبى إزاء ما يقترحه من ألفاظ عربية ، مثلما فعل محمود الربيعى فى كتابه « نقد الشعر » ، ودرينى خشبة فى كتابه « علم المسرحية » ، وفى « الملهاة بين المسرحية والقصة » ، ونجيب فايق أندراوس فى كتابه « المدخل فى النقد الأدبى » ، وفسر الباقون مصطلحاتهم تفسيراً مستقى من المراجع الغربية . والذين لم يفسروا المصطلحات الوافدة أطلقوها على ظواهر عربية لا تنطبق عليها ، فارتبط مدلولها بها أيضاً . لكن النقاد العرب لم يترجموا عن لغة واحدة ، ولم ينتهجوا منهجاً واحداً فى الترجمة ، فجاءت مصطلحاتهم كما رأينا . فالمصطلح الواحد قد يكون ذا مفهومين أحدهما إنجليزى والآخر فرنسى ، له شكل منقول وآخر معرب ، وثالث يترجم المدلول الاصطلاحى الأجنبى ، ورابع يترجم المدلول اللغوى بالإضافة إلى المدلول الاصطلاحى . وانظر مثلا إلى تعدد هذه الأشكال الاصطلاحية التى أطلقها النقاد على ما يسمى فى الفرنسية 'Monologue'، وفى الإنجليزية 'Soliloquy' ، إذ يطلقون عليه الكلمات الآتية :

منولوج — مناجاة — مألكة — حديث النفس — الحوار الذاتى — حوارات باطنية . فالأول نقل المصطلح الفرنسى كما هو ، والثانى والثالث حاولا ترجمة المدلول الاصطلاحى ،

والرابع والخامس والسادس حاولوا ترجمة المدلول الاصطلاحى والمدلول اللغوى معا ، فجاءت عباراتهم مكونة من مقطعين كالمصطلحين السابقين الإنجليزى والفرنسى . وأصبح المصطلح له مفهوم غربى وعدة مفاهيم عربية .

٢ - ومن الأسباب التى زادت من اضطراب المصطلح القصصى فى الوطن العربى تعدد البيئات الثقافية ، وصلابة الحدود المصنوعة بين الأقطار العربية ؛ ففى العراق والأردن ومصر والسودان تسود الثقافة الإنجليزية ، وفى سوريا ولبنان والمغرب العربى تسود الثقافة الفرنسية ، وفى كل قطر عربى تتحدد الثقافة السائدة حسب الاتجاه السياسى السائد ، على نحو جعل المصطلحات فى المغرب العربى وفى لبنان وسوريا تتخذ اتجاها فرنسيا ، وفى مصر والسودان والعراق تتخذ اتجاها إنجليزيا . وفى كل قطر يجتهد النقاد اجتهاداً فردياً لنقل المفاهيم الغربية ؛ فبعضهم ينقل ، وبعضهم يترجم ، وبعضهم يعرّب ، وكل ناقد يختار الكلمات العربية التى يحس هو أنها تحمل دلالات المصطلح الأصلى ؛ فكثرت العبارات الدالة على مصطلح واحد ، وتعددت المفاهيم المؤداة بعبارة واحدة . « فالمقالة » عند ناقد فى مصر (ص ١٥٢ ــ سيد النساج : « فن القصة القصيرة » ــ يطلق عليها ناقد من العراق (ص ٦٨ ــ فاضل تامر : الأقلام نيسان سنة ١٩٨٦) لفظ « مقاصات » ، و« قصة المنولوج » عند يوسف الشارونى (ص ٣٦ القصة القصيرة) هى عند شجاع العانى من العراق (ص ٢٣ الأقلام عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦) « قصة تيار الوعى » ؛ وهى عند مؤيد الطلال من العراق أيضا « قصة الجدار الأصم » (ص ٨٤ ــ مؤيد الطلال : (الواقعية الاجتماعية فى القصة العراقية) . وسيزا قاسم تنقل كلمة 'Motif' إلى العربية كما هى موتيف ، وتجمعها على « موتيفات » . أما رضا كحالة فى « الألفاظ المعربة الموضوعية » فيترجمها بكلمة « الصيغة » ، ثم يأتى عباس العويفى من العراق (الأقلام ص ١٤٢ عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦) فيجعل كلمة « الصيغة » ترجمة لكلمة Tense . وسيزا قاسم فى مصر تطلق كلمة « الثغرة » على الفترات الزمنية التى يتركها الكاتب بين أجزاء روايته ، اعتمادا على تخيل القارىء لها (ص ٣٥ ، ٣٦ ، ٥٤ ، ٦٤ « بناء الرواية » ، فى حين يطلق محسن الموسوى على المصطلح نفسه كلمة « الطفرة » (ص ٣٨ « عصر الرواية ») فى العراق .

وفى مصر يطلق محمود أمين العالم عبارة « السرد التقريرى المباشر » (ص ٣٧ ــ ثلاثية الرفض والهزيمة) ، فى حين يطلق شجاع العانى من العراق على المصطلح نفسه « السرد الأفقى التقليدى » (ص ٢٠ الأقلام عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦) . وفى الوقت نفسه يطلق عليه علوط محمد من المغرب لفظ « الحكى الكرنولوجى » ، (ص ٣١٨ الأقلام عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦) .

٣ - ومن الأسباب التى أدت إلى اضطراب مصطلحات النقد القصصى تلك الطريقة التى سار عليها تطور هذه المصطلحات فى الوطن العربى .

فقد ظهرت منذ بداية النهضة الأدبية الحديثة فى الوطن العربى أشكال جديدة من القصص الغربى المترجم أو المقتبس ، وبعث التراث القصصى العربى من جديد على صفحات المجلات والكتب ، وكتب كثيرون من الأدباء والصحفيين قصصا يقلدون فيها القصص المترجم أو القصص الموروث ، فوجد النقاد أنفسهم فى حاجة إلى لغة تصف هذا الإنتاج وتقومه ، فاجتهد كل ناقد أو أديب اجتهاداً ذاتياً حسب ثقافته وروئيته ؛ فمنهم من نقب عن المصطلح العربى القديم ، ومنهم من عرّب المصطلح الأجنبى ، ومنهم من وصف ما يريده بعبارة لغوية عامة ، فالمويلحى الأب ــ مثلا ــ يؤثر لفظ « حديث » للدلالة على ما كتبه تحت عنوان « حديث موسى بن عصام » ، وجاء ابنه بعده فأطلق على قصته لفظ « حديث » أيضا . ولفظ « حديث » من الكلمات القرآنية الدالة على القصص . وحافظ إبراهيم يختار كلمة « ليالى » ، وبعض الكتاب الآخرين يطلقون كلمات « القصة » و« الرواية » و« المسامرات » (راجع ص ٥١٢ المقتطف سنة ١٨٨٣) وكلها ألفاظ عربية تدل على أشكال قصصية متنوعة ، كالقصة الطويلة والقصة القصيرة والمسرحيات وكتب السمر .

أما الشيخ محمد عبده فيطلق كلمة « رومانيات » على هذا المدلول ؛ وهى كلمة معربة عن الفرنسية (راجع يوسف نجم ص ٨٧ ، « القصة فى الأدب العربى الحديث ») . والمصطلحات التى استخدمها الأدباء والنقاد فى هذه المرحلة المبكرة كانت قليلة العدد ، تلائم الحركة النقدية المتواضعة حينئذ . ومعظمها كان يعبر عن الأنواع القصصية ، كالقصة الاجتماعية الاخلاقية ، والقصة التاريخية ، والقصة الحبية ؛ أو يعبر عن المحتويات البارزة فى القصة ، كالشخصيات والسرد والمحادثات ، تعبيراً عاماً غير محدد . فكلمة رواية كانت تطلق على القصة الطويلة والقصيرة وعلى المسرحية والتاريخ ؛ وكذلك كلمة « قصة » وكلمة « رومانيات » . ولم تكن هناك حدود فاصلة بين الدلالات اللغوية للمصطلح والدلالة الاصطلاحية . ولم يكن المصطلح محددا ، بل كان يؤدى معنى عاماً ؛ فإذا رغب أحد النقاد فى تحديد مدلوله أضاف إليه مجموعة من التوابع ، كأن يقول « رواية تياترية » ، أو « رواية تمثيلية » ، للدلالة على المسرحية (الضياء ١٥ أبريل سنة ١٨٩٩) ، أو « رواية أدبية » ، أو « رواية حبية » (ص ٥١٢ المقتطف ، السنة الثامنة سنة ١٨٨٣) ، أو غير ذلك .

ثم أخذت المفاهيم القصصية فى التطور والحركة حتى وصلت إلى ما هى عليه اليوم . لكن هذه المفاهيم اتخذت شكلاً خاصاً فى تطورها ، صبغ الحركة الاصطلاحية بطابع خاص ؛ ذلك لأنها لم تتخذ شكل النمو الطبيعى الذى تتفرع فيه المفاهيم الأصلية إلى مفاهيم فرعية ، تكون أعم منها أو أخص ، أو أكثر تفصيلا أو تحديدا ، حسبما تتطلبه الحاجة ، وحسب تطور الحركة الفكرية العامة فى الوطن العربى ، وإنما اتخذت شكل الدفعات السريعة الوافدة من الغرب ، كل دفعة تأتى معها بمجموعة من المفاهيم التى تعدّل من المفاهيم التى كانت

سائدة ، أو تحل محلها ، أو تفسرها تفسيرا جديدا . ولم يرهق المترجمون والنقلة أنفسهم فى تلمس أشكال اصطلاحية جديدة ، ترتبط بالأشكال السابقة برباط منطقى يعطيها سمة الاستمرار والاتصال ، بل استخدموا كثيراً من الألفاظ التى كانت ومازالت تستعمل للدلالة على مفاهيم نقدية ، على نحو جعل اللفظ الواحد يحمل أكثر من مدلول . وذلك مثل مصطلح « القصة الخيالية » الذى استخدمه حمدى حماد سنة ١٩١٠ (راجع ص ٦٦ سيد النساج ـــ « تطور القصة القصيرة فى مصر ») ليجعله شكلا مضادا للقصة التى بمعنى « الخبر » ، أى التى تقص ما حدث من وقائع بالفعل . وظل هذا المصطلح يؤدى هذا المفهوم إلى جوار مصطلحات أخرى .

وبعد مدة من الزمن وفد من الغرب تفسير جديد جعل القصص أنواعا ؛ منها الواقعى ، ومنها غير الواقعى ؛ فالقصص الواقعية الطويلة التى يطلق عليها كلمة novel أطلق عليها بعض النقاد كلمة « رواية » ؛ والقصص التى يطلق عليها كلمة fiction أطلق عليها هؤلاء النقاد كلمة « قصة خيالية » .

ثم جاء تيار البنائية بمصطلحاته فاستخدم نقلة المصطلحات البنائية عبارة « القصة الخيالية » استخداما خاصا لأنهم نقلوا تقسيم « توماشفسكى » للقص إلى « مبنى حكائى » و « متن حكائى » ، وجعلوا عبارة « القصة الخيالية » شكلاً اصطلاحياً يعبر عن مدلول هذا المتن الحكائى « أو ما يقارب الحكاية المتخيلة داخل القصة » (راجع ص ١٧ ـــ شجاع العانى ، الأقلام عدد ١١ ، ١٢/١٩٨٦) وهكذا أصبح اللفظ الواحد يحمل ثلاثة مدلولات ، ظلت كلها مستعملة نتيجة لقصر المدة الزمنية التى يجرى فيها هذا التغيير .

ومن الأمثلة أيضاً عبارة « تمثيلية » ؛ فقد كانت فى أواخر القرن الماضى تطلق مقرونة بلفظ « رواية » للدلالة على المسرحية ، فيقولون « رواية تمثيلية » (راجع الضياء ، أبريل سنة ١٨٩٩) . ثم تطور لفظ رواية وأصبح يدل على القصة النثرية بعامة ، ثم على « القصة الواقعية الطويلة » فحسب ، وأصبح لفظ تمثيلية « يدل على ما يطلق عليه الآن مسرحية ، ثم انفرد لفظ تمثيلية بعد ظهور الإذاعة للدلالة على الشكل القصصى التمثيل الإذاعى ، ثم جاء تيار البنائية فجعل لفظ « تمثيلية » يحمل معنى جديداً ارتبط بما أسماه الشكليون الروس « السرد المشهدى » ، وذلك بأن يدع الراوى الشخصيات تتكلم ويقتصر عمله مع على التعليق الذى يعلق به على الحوار ؛ أى أن عمل الراوى يقتصر فى التمثيلية على الإشارات المتعلقة بالمشهد(راجع ص ١٣ شجاع العانى ـــ الأقلام عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦) .

ومن الأمثلة أيضا عبارة « القصة الصغيرة » ، التى أطلقها العقاد على الأقصوصة أو القصة القصيرة short story . ثم جاء البنائيون فجعلوا عبارة « القصة الصغيرة » مرادفا لما أسموه « الأرصاد » ؛ وهو قصة صغيرة داخل القصة النرجسية (راجع ص ١٢٩ ، ١٣٠ شجاع العانى ـــ الأقلام ، نيسان سنة ١٩٨٦) .

وهناك أمثلة كثيرة من الأشكال الاصطلاحية التى كانت تستخدم للتعبير عن مفهوم أو أكثر ، ثم جاء نقلة الخمسينيات أو نقلة السبعينيات فحملوها مفاهيم جديدة ، مثل « الوصف » و « السرد » و « الراوى » و « المتلقى » وغيرها .

٤ - ومما شارك فى اضطراب المصطلحات القصصية وتعدد دلالاتها ، أن أكثر هذه المصطلحات ليست خاصة بالنقد القصصى ، بل هى مقترضة من ميادين أخرى ، أو تشمل الأشكال الأدبية بعامة ، وذلك مثل مصطلحى « الشخصية » و « الوعى » المقترضين من « علم النفس » ، ومثل مصطلح « القدر » و « الصدفة » المقترضين من الفلسفة ، ومصطلحى « الحبكة » و « الذروة » المقترضين من النقد المسرحى ، ومصطلحات « الشكل » و « المضمون » و « الأسلوب » ، التى تشمل النقد الأدبى بعامة .

كل هذا ، بالإضافة إلى ولع بعض النقاد باستخدام الأساليب الأدبية البيانية فى لغة النقد ، أدى إلى ما أشرنا إليه سابقا من إصابة المصطلحات القصصية بالاضطراب والغموض . ولا مخرج من هذه الأزمة التى تعانيها لغة النقد القصصى فى الوطن العربى إلا بالجهود التى تعمل على توحيد هذه المصطلحات وتنظيمها بأسلوب علمى يتمشى مع التقدم الذى أحرزته دراسات المصطلحات وتبويبها وتحديد مفاهيمها ؛ وهذا ما نطمع فى إنجازه إن شاء الله .

أهم المصادر والمراجع

١ - إبراهيم أنيس « دلالة الألفاظ » ، ط . الأنجلو المصرية سنة ١٩٨٠ .
٢ - إدوار حليم [ترجمة] « الملهاة فى المسرحية والقصة » تأليف ل . ج . بوتس ، مراجعة دريني خشبة ، ط . الدار المصرية للتأليف والترجمة سنة ١٩٦٥ .
٣ - إنجيل بطرس سمعان « بين الروائى والرواية » ط . الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٢ .
٤ - دريني خشبة [ترجمة] « عالم المسرحية » تأليف الاردس نيكول ، مراجعة على فهمى ، ط . مكتبة الآداب د . ت .
٥ - السعيد الورقى « اتجاهات الرواية العربية المعاصرة » ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ .
٦ - سيد قطب « النقد الأدبى ، أصوله ومناهجه » ط . دار الشروق سنة ١٩٨٣ .

٧ - سيد النساج « تطور فن القصة فى مصر » ، ط . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٨ .

٨ - سيزا أحمد قاسم « بناء الرواية » ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ .

٩ - صفوت عزيز [ترجمة] « الرواية الإنجليزية » ، تاليف والتر ألين ، مراجعة مرسى سعد الدين ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الألف كتاب الثانى رقم ٨ سنة ١٩٨٦ .

١٠ - عبد المحسن طه بدر « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » ، ط . دار المعارف سنة ١٩٧٧ .

١١ - عز الدين إسماعيل « الأدب وفنونه » ط . دار النشر المصرية سنة ١٩٥٥ .

١٢ - على الراعى « دراسات فى الرواية المصرية » الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ .

١٣ - على شلش « فى عالم القصة » ط . دار الشعب سنة ١٩٧٨ .

١٤ - على بن محمد بن على الشريف الجرجانى « التعريفات » ط . شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى بمصر ١٣٥٧ هـ/١٩٣٨ م .

١٥ - على القاسمى « مقدمة فى علم المصطلح » الموسوعة المصغرة رقم ١٦٩ سنة ١٩٨٥ وزارة الثقافة والإعلام بالعراق .

١٦ - عمر رضا كحالة . « الألفاظ المعربة والموضوعة الواردة فى العشر الثالثة ١٩٤٦ - ١٩٥٥ » مطبوعات المجمع العلمى العربى سنة ١٩٦٣ .

١٧ - فاروق خورشيد « فى الرواية العربية - عصر التجميع » ، مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية د . ت .

١٨ - فاطمة موسى « بين أدبين » ، ط . الأنجلو المصرية ١٩٦٥ .

١٩ - فتحى الإبيارى « عالم تيمور القصصى » ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ .

٢٠ - فؤادة دوارة « فى الرواية المصرية » ، ط . دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .

٢١ - كمال عياد ترجمة « أركان القصة » ت «فورستر »، الألف كتاب رقم ٣٠٦ سنة ١٩٦٠ ، ط . دار الكرنك .

٢٢ - مجدى وهبة « معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب » ، ط . دار المعارف .

٢٣ - محمد جبريل « مصر فى قصص كتابها المعاصرين » ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب « سنة ١٩٧٢ .

٢٤ - محمد رشاد الحمزاوى « المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنسيطها » ، ط . دار الغرب الإسلامى ، بيروت ط . أولى ١٩٨٦ .

٢٥ - محمد غلاب « الحركة الروائية فى أوربا » ، سلسلة كتب ثقافية ، رقم ٤٩ مايو سنة ١٩٦٠ .

٢٦ - محمد مندور « الأدب ومذاهبه » ، ط . دار نهضة مصر .

٢٧ - محمود أمين العالم « تأملات فى عالم نجيب محفوظ » ، ط . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧٠ .

٢٨ - محمود أمين العالم « ثلاثية الرفض والهزيمة » ط . دار المستقبل العربى سنة ١٩٨٥ .

٢٩ - محمود تيمور « دراسات فى القصة والمسرح » ، ط . وزارة التربية والتعليم د . ت .

٣٠ - محمود الربيعى « قراءة الرواية » ، ط . دار المعارف سنة ١٩٧٤ .

٣١ - مؤيد الطلال « الواقعية الاجتماعية النقدية فى القصة العراقية » ، ط . دار الرشيد للنشر سنة ١٩٨٢ .

٣٢ - نبيل راغب « دليل الناقد الأدبى » ، ط . مكتبة غريب د . ت .

٣٣ - نجيب فايق أندراوس « المدخل إلى النقد الأدبى » ، ط . الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٤ .

٣٤ - يحيى حقى « خطوات فى النقد » ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ .

٣٥ - يوسف الشاروني « القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا » ، كتاب الهلال عدد ٣١٦ سنة ١٩٧٧ .

٣٦ - يوسف نجم « القصة فى الأدب العربى الحديث » ، ط . دار الثقافة بيروت سنة ١٩٦٦ .

٣٧ - يوسف نور عوض « الطيب صالح فى منظور النقد البنيوى » ، ط . مكتبة العلم جدة .

٣٨ - يوسف نوفل « القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ » ، ط . النهضة العربية ١٩٧٧ .

٣٩ - E.M. Forster . "Aspects of the Novel". Penguin Books . 1978.

٤٠ - Walter Allen ."The English Novel". Penguin Books, a Pelican Book 1978 .

٤١ - مجلة المجمع العلمى بدمشق .

٤٢ - مجلة اللغة العربية بالقاهرة .

٤٣ - مجلة مجمع اللغة العربية ببغداد .

٤٤ - مجلة مجمع اللغة العربية الأردنى .

٤٥ - مجلة اللسان العربى .

٤٦ - المقتطف منذ ١٨٧٦ م حتى ١٨٨٩ .

٤٧ - الهلال منذ إنشائها حتى سنة ١٩٣٧ .

٤٨ - الرسالة سنة ١٩٤١ م .

٤٩ - الضياء سنة ١٨٩٩ م .

٥٠ - البيان يناير سنة ١٩١٩م .

٥١ - فصول المجلد الثانى ، العدد الثانى ، والمجلد الثانى ، العدد الرابع .

٥٢ - الأقلام عدد سنة ١٩٨٦ ، العددان ١١ ، ١٢ تشرين الثانى ، كانون الأول سنة ١٩٨٦م والعدد العاشر السنة العشرون سنة ١٩٨٥، السنة الحادية والعشرون كانون الثانى سنة ١٩٨٦ ، العدد الرابع نيسان سنة ١٩٨٦م .

٥٣ - إبداع (الإبداع الروائى عدد خاص يناير سنة ١٩٨٥) ، (مارس سنة ١٩٨٤) ، (يناير سنة ١٩٨٩م) .

٥٤ - الكاتب . أكتوبر سنة ١٩٧٦ .

٥٥ - عالم الفكر ، المجلد السابع عشر ، العدد الأول سنة ١٩٨٦ .

الإيطوبيا والإيطوبيات
الكلمة والأصناف والدلالات

عبد العزيز لبيب

لِمَ الكتابة عن الإيطوبيا وعن آثار عدت فى عهدها وفى مواطن نشأتها خروجا عن القياس أحيانا ؟ لقد اختزل الاستعمال الجاري ، حتى بين أهل الأدب أحيانا ، المصطلح الدّال فى واحد من معانيه المستهجنة . غير أنّ ما آلت إليه كلمة إيطوبيا منذ أنْ نحتها طوماس مور وعَنْوَن بها مؤلّفه الشهير فى عام ١٥١٦ ، لا يقتصر عليها ؛ فهناك حدود فلسفية وأدبية أخرى مُسِخ معناها الأصلى الدقيق وابتذِل ، كلفظ « فلسفة » مثلا ، أو « تفلسف » ، أو « ميتافيزيقا » ، أو « مثالية » ، أو « جدلية » ، أو « أفلاطونية » . . . والقائمة تطول .

يتبع ذلك أنّنا سنحاول فى هذه الدراسة تضّمين الكلمة محتواها الفلسفى التّقنى ، وتدقيق معناها الذى سلبها إيّاه التعبير الشائع . وثمة أيضا صعوبة ثانية يتوجّب علينا تذليلها ، أو على الأقل فهمُ أسبابها ، ومفادها أنّ مفهوم الإيطوبيا لا يخلو ، حتى فى حقل النّقد الأدبى ، من غموض ناجم عن اتّساع هذه الكلمة لمعان ومدلولات فلسفية ، ولإنشاءات جماليّة متباينة أو متضادة أحيانا ؛ فقلّما أجمع مؤرّخو الطّوباويّة (*) على تعريف مشترك مهما كان عاماً ؛ فمنهم من يحدُّها من جهة الغايات ، وآخر من جهة الوسائل ، وثالث من جهة التأليف . وممّا يزيد هذا الغموض لبْساً انسياق بعض الشّراح العرب إلى ترجمة لفظ إيطوبيا بلفظ طوبى[١] ؛ وهى – فى تقديرنا – ترجمة خاطئة (راجع الجزء المخصص هنا لطوماس مور) .

هذا من جهة الشكل . أمّا من جهة المضمون فإن تساؤلا ما انفك يطرح نفسه فى أثناء هذا البحث : ما السّبب فى أنّ النّقد العربى المعاصر لا يُعير هذا الحقل اهتماما كافيا[٢] ؟ – فى حين لم يكن الأدب الإيطوبى الأوروبى غريبا على رجال النهضة العربية منذ القرن الماضى ، بل لعلّ اطلاعهم على بعض آثاره وشخصياته قد اقترن عندهم بفكرة البدء ومشروع التّجديد (**) .

ثم إنّ ما يشدّ انتباه الدّارس لتاريخ الأفكار الاجتماعية بصفة عامّة والإيطوبية بصفة خاصة هو حركة العودة إلى الأصول الإيطوبيّة وتواصلها بعد مراحل انقطاع . ثمة ، مثلا ، فى تاريخ فرنسا الحديث والمعاصر حقب معيّنة يستحضر فى أثنائها الخلفُ أفكارَ السّلف : يوجد من أعلام الإيطوبيا من تدخل مؤلفاته فى طىّ النّسيان ، ثم تنهض كالأرواح المستحضَرة ، فى ظروف تاريخية تتميز بتمزق الوجود الاجتماعى (***) .

إنّ ما يقارب بين الإيطوبيات ويضفى عليها شيئا من الوحدة الدّلالية هو بعض الشّبه بين إنشاءاتها الفنّية وحدوسها الحسية ، وهو أيضا التواصل بين موضوعاتها ، من جهة أنّها طلب المفقود . أمّا ما يميز بينها فأغراضها النّوعية ومضامينها الفلسفية . يتبع ذلك أنّنا نبدأ فى هذا المبحث بالتّمييز بين الأنواع الإيطوبية ، حتى يتيسّر التأليفُ بينها لاحقاً . ثم إنّ مفهوم الإيطوبيا يستعصى ، على الرغم من دقّة ظهوره التّاريخى ، على التدقيق اللّفظى والدّلالى . لذلك ستأتى التّعاريف ، فى هذه الدراسة ، بحسب الأغراض والأصناف ، متجنّبين التّعاريف العامّة التى قد لا تعنى شيئا فى هذا الحقل . أمّا

التّدقيق اللّغوى فنرجئه إلى آخر البحث عند التطرّق إلى إيطوبيا طوماس مور . غير أنّ الفصل النّوعى بين الإيطوبيات لا ينفى ألبتّة تداخلها أو تجاورها فى الأثر الإيطوبى الواحد وعند الكاتب الواحد .

ولن تأخذ هذه الأنواع حظّها الموفور من الشّرح إلاّ بالوقوف عند أبرزها ، أى عند الإيطوبيا التقنية والعلمية والجغرافية والمدنية . وهو ما يعنى لزوماً التضحية هنا بأنواع أخرى نأمل أن نعود إليها فى دراسات لاحقة (****) .

١ ـ الإيطوبيَا التّقنية

١-١ـ فى الأصل كان بروميثيوس :

ارتبطت التّقنية بالعمل واحتلّت صدارة الترتيب الأنثروبولوجى والتاريخى . لقد كانت الأحلام التقنية ، كما خلّدتها الميثولوجيا اليونانية ، تبحث عن باندورا السّاحرة (Pandore) ، صانعة الخزف الأولى ، لكشف النّقاب عن سر قدرتها على تحويل الرّخو من الطّين إلى آنية صلبة ، تحفظ المدّخرات من التلف ، وتصونها من آثار الزمن ، عساها توفّر للإنسان جهدا ، وتذلّل مشاق . إنّ عملية التحول الفيزيوكيمياوى لا تدرك هنا على أنها كذلك ، بل على أنها نتاج تأثير سلطان خارق يجد فى قوى المادة ، الحية والشبيهة بقوى النفس الإنسانية ، استعدادا لهذا التأثير . ولعل الضّياء الأول والمدوّن لهذا الحلم السحيق قد أشعّ فى اليونان القديمة مع مأساة بروميثيوس ، الذى كشف للبشرعن سرّ التقدم المادى بأن منحهم قبس التقنية (technè)، و « أنشأ كل فنون الإنسان » ، وغرس فى البشر « مَلَكة العقل » ، فكان هذا العقل أداةً عمليّة فريدة ووسيطةً بين صورتها الجليلة والأصيلة (لوغوس) ، وآثارها الدّنيويّة المحدثة للتّغيير فى عالم البشر وحياتهم . إنّه عقل يتمرّس فى « علائم تفتح الأزهار » ، ويرسم « مدارات النجوم المعقدة » ، و« يخترع الرقم » ، و« يروض الحيوانات » ، و« يبنى مراكب » لها « أجنحة من كتّان » ، لتحمل البشر « فوق المحيط غير المطروق » . لقد قبع هؤلاء خانعين لسلطان الطبيعة الأعمى « كالطفل بُكماً وبلا إدراك » ، « يتلمسون حياتهم فى خدر أشبه بحلم ، ودون مهارة فى النّجارة ، أو صنع الآجر »[٥] ، إلى أن استنهضهم بروميثيوس (أى نبىّ المستقبل) للتمرّد على آلهة الإغريق ، بل على الضرورة العمياء (القدر الإغريقى) ، لتحقيق ذاتهم الإنسانية ، حتى وإن تحققت فى نهاية المطاف كما يشاء لها القدر أن تتحقق : فمادام سلطان القدر لا مفر منه فإنّ قُدامَى اليونان خيّروا فى الوقوع تحت أحكامه خصوماً أقوياء لا أطفالا قصّرا .

إنّ معنى الصّيرورة والتقدم التقنى ، قبل أن يقصيها أفلاطون من نموذجه المثالى غارق فى عمق الميثولوجيا اليونانية ، كما تغنّى به تحديدا الشاعر إسخيلوس فى القرن الخامس قبل الميلاد ، حتى وإن كان معنىً مستتِرا ، وحتى وإن لم يكن الداعيةُ إليه ، أى بروميثيوس ، إنسانا حقا بل جبّارا عتيّا (Titan) شقّ على زيوس عصا الطاعة ، وتبنّى قضية الإنسانية الكادحة ، ورضى بالنزول إلى أدنى درجات الوجود ، متحمّلاً آلام الصيرورة (Devenir) المُوَلِّدَة : « إنّى وضعتُ ثقتى فى التّشاحن الأحمق /أوّاه يا بنى الإنسان المحرومين ، أقولها بمرارة :/هذه هى الزّفرات والصّراعات التى ولدتم منها ! »[٦] .

ومع ذلك لم تفض تلك الإسهامات ، كما قالت بها تراجيديا إسخيلوس ، بالصيرورة إلى دورة مغلقة ؛ فقوّة المخيّلة عنده كمونيّة النّزعة ، تقول دوما : لا للمعطى ، ولا للشىء المكتمل . إنها تشيّد الرسومَ رجاءً ، وتشحنها فى الآن ذاته بألوانٍ من الحلم قلقةٍ ومُربكةٍ ونافية ، حتى تبقى رسوم المخيلة كمدّ النّهر ، نهر هيرقليطس ، فاتحا ذراعيه لوجود هو دوماً مبتدىء ومتجدّد . يقول بروميثيوس البصير بالمستقبل : « ولا يزال هناك مزيد من الأمور المثيرة للإعجاب فى مستودع تخيّل »[٧] . ما أعظمه من مستودع لا ينضب له معين ! فعلى امتداد العصور ، ما انفكت غالبيّة البشر ممن كانت المعاناة حظهم الأول فى الحياة تحلُم ؛ تغازل المستقبلَ وتروم تقليصَ الهوة السحيقة بين الوجود والوجود الواجب . ولعلّ القرن العشرين أقل هذه العصور ثراءً فى هذا الحقل ، على حد رأى الرّياضى وفيلسوف الوضعيّة الجديدة برتراند رسّل ؛ فعصرنا « لا يعرف الإيمان بأحلام الطوباويين » . حتى المجتمعات المُثلى التى يطفح بها خيالنا « لا تعمل إلاّ على إعادة إنتاج الشّرور التى اعتدناها فى حياتنا اليومية »[٨] .

بيد أنّ مُثُل بروميثيوس كانت قد ألهمت فى القرن الماضى خيال الشّاعرِ الألمانى جوتّه فمَنح الطبيعةَ كاملَ ثقته ، واستمدّ من قوتها حرارةَ تفاؤله المبدع ، يقول فوسْت مبتهلا إليها : « أيّها الرّوح الجليل ! لقد وهبتنى كلَّ شىء ! أجل كلَّ ما طلبتُ ! فليس سُدىً أنّك وأنت فى النّار (التقنية) ولّيت وجهَك نحوى »[٩] . أما هيجل فإن إعجابه باليونان القديمة جاوز الفلسفةَ إلى التراجيديا ، إلى تراجيديا إسخيلوس خاصة ، وإلى تمثّل القدر فيها ؛ فاللاعقلانى يضمّ فى شِغافه بذرة العقلانى . وفى أصل الثقافة كان صدامُ بروميثيوس أوّلَ وآلامٌ بِكر ؛ لقد كان على الإنسان أن يضحّى بالحياة ، أى بوحدته الجوهرية التى تَصِلُه بالطبيعة وصلاً خارجيا وشَيْئِياً ، وأن يقطعَ معها من أجل أن يكتسبَ الحرية ويكتشفَ نفسَه مجدّدا حذوَ طبيعة مؤنْسَنَة ومحوّلة بفضل الثقافة ، أى بفضل التقنية والعمل بقسميه الذّهنى والمادّى .

بقيت أسطورة بروميثيوس التى انتشرت قديماً بين شرائح المنتجين والحِرَفيين ذوى النزعات الدينية الأورفيّة (orphisme) ، تعبيرا عن الأمل فى الانعتاق وفى سيطرةٍ على الطبيعة أحكمَ ، ورمزاً لاتحاد الإنسان الصّانع (Homo - faber) مع الكون ، بتوسّط التقنية (النار ، الطاقة ، الحرارة) .

وتناقلت آداب الشعوب ، آداب الخاصة والعامة ، أمل الإنسانية المنتجة فى أن ترى صورَ الوجود أقلَّ قتامة ، وأن تتخطّى قيْد المكان وقسْر الزمان : نفى الموجود يحصل ، بدايةً ، بالطُّفْرة الذّهنية ، أى بالاستباق الإثباتى لممكن يبدو محالاً : قنديل علاء الدين وبساط الريح والعفاريت من الجن ، وغيرها من الصور المبتغاة ، كثيرة فى قصص ألف ليلة وليلة ، تلامس حدود الجنون الجميل ، وتشكل مزيجا طريفا من الخيالى والعقلانى . ذلك أنّ صور المخيلة فى الإيطوبيات الشعبية مُشبعة بأوصاف تقنية وخيماويّة دقيقة ، تتوسطُ الوجودَ وما يجب أن يكون ، فتجُيز ، على هذا النحو ، العبورَ من الأول إلى الثانى ، وتطهّرُ الخيالى من الوهمى ، وتُضفى على المحال صورةَ الإمكان . ولا يكون المحال هنا إطلاقا بل نسبةً وإضافةً ؛ فهو الممكن قبل أوانه .

وما مصباح علاء الدّين ، من هذا المنظور ، إلاّ استباق استحضاري لموجود تقني لم يوجد بعد .

١ ــ ٢ ــ التقنية والكوزمولوجيا (كمْبانيلاّ ــ فورييه)

لم تتحرر الإيطوبيا التقنية ، بأتم معنى الكلمة ، منذ أن كُبِّلَ بطلها النُّمطى بروميثيوس ، من حيز الميثولوجيا والسِّحر والخيمياء ، ولم تدخل بستان الفلسفة إلا في بواكير الأزمنة الحديثة الأروبية . حدث ذلك عندما تخيّل الرّاهب الإيطالى كمبانيلا في مؤلفه مدينة الشمس « مملكة كونية » يسوسها علماء على رأسهم ميتافيزيقى جليل ، أكبر الظنّ أن يكون صورة لشخص كمبانيلا ذاته ، وينظم العيش فيها ناموس المساواة الطبيعية ، ومشاعة في الخيرات تشمل حتى النساء . وإذا كانت إيطوبيا طوماس مور (عام ١٥١٦) مديحا للحرية الحديثة وللتسامح الديني ، فإن مدينة الشمس دعوة حازمة إلى مساواة ثيوقراطية تشد بنيان جمهورية ذات تراتبية صارمة ومعقدة ، تذكّر بتراتبية أديرة الرهبان المغلقة(١٠) .

غير أن الجانب المدنى لهذه الإيطوبيا لا يخص مبحثنا هنا . نكتفى فحسب بذكر وجه الاختلاف بين كمبانيلا وغيره من مصمّمى المدن الفاضلة . فلقد درج سائر الطوباويّين من أمثال مور (إيطوبيا) وروسو **Discours Sur les sciences et les arts- Discours sur l'inégalite** وما بل Mably: **Entretien de Phocion** ودون ديشان Don Deschamps **mots de l'énigme métaphysique, appliqué à la philosophie du temps** درجوا هم وغيرهم من السائرين على مدى جمهورية أفلاطون على احتقار الحرف والمهن ونبذ الفنون ، لاعتقادهم أنها سبب التّرف والتفاوت بين الناس ، فضلا على أنها عائق أمام المعرفة النظرية ، ولاعتقادهم أيضا أنّ التّرقى الحضارى عموما ، والتقدم المادى والتقنى ، على وجه الدقة ، أفضيا إلى انحلال المدنيّة الأولى البريئة ، ثم إلى انحلال الملكيّات الزراعية الجماعية القروسطية ، وإلى ظهور التحيز الخاص وتمركزه . لذلك دعوا ، في ظاهر قولهم على الأقل ، إلى الزّهد والتّقشف الإسبارطى حفاظا على الفضيلة والخصال الإنسانية .

وعلى نقيض هذا الموقف المساواتى (égalitariste) المتّرف ، يقف مشاهير الفلاسفة العقلانيين من أمثال فولتير وكندورسييه -Condor cet) وديدرو ، والفيزيوقراط (physiocrates) في فرنسا ، وكانط ثم هيجل في ألمانيا ، وبرنار دى ماندفيل (Bernard de Mandeville)(١١) وآدم سميث (A. Smith) في إنجلترا . كانت فلسفات هؤلاء ، على اختلاف مصادرها وموضوعاتها ومناهجها ، تتفق على تمجيد أنوار التقدم ، وترى في المساواة المدنية ــ لا المساواة الطبيعية التى آمنت بها ــ وَهْماً ، وأنها لا تعدو أن تكون في المجتمعات الحديثة من رواسب المجتمعات البدائية « المتوحّشة » التى قدّر لها الاندثار أمام الترقى .

وتكمن طرافة كمبانيلا في كونه ، وهو من المتقدّمين ، توصل إلى التوفيق بين التقدم الحضارى والمساواة المدنية ؛ بين الترقى المادى التّراكمى والفضيلة الأخلاقية ، توفيقا لن تثبت مبادئ النظرية وصِيَغُه الاستدلالية إلاّ في حقبة تاريخية متأخرة ، أى في القرن التاسع عشر ، مع شارل فورييه وأتباع سان سيمون ثم ماركس . يمدح كمبانيلا في مدينة الشمس النّهضة العلمية التى كان أحد رجالها ، ويدعو إلى إثراء الاكتشاف والاختراع ، مؤمناً بأنّ التّرقّى المادّى شرط الكمال الروحى . وطلب السعادة ممكن وواجب ، إذ لا وجود في ميتافيزيقاه إلاّ للخير ؛ فالألوهيّة لا تكون علّة للشر ، لا للشرّ المادّى ولا للشر المعنوى ؛ لأنها لو كانت كذلك لانشطرت على نفسها ، والحال أنّها ــ أصلاً وتعريفاً ــ لا تقبل القسمة . الله في رأى الراهب المسيحى كمبانيلا علّة أولى ومبدأ عام ، لا يتدخل ــ بعد خلق العالم ــ في نسق العِلل الثانية أو الفرعية . والطبيعة وحدها فاعلةٌ ، علّةٌ ومعلولاً ، في كل ما كان في حيّز حقلها الشاسع . الخير من أمر الله ؛ أمّا الشر ، معنويا كان أو ماديا ، فمن فعل الإنسان الذى صار في ذلك المسؤول الأوحد . لقد حدا هذا الطرح ببعض معاصرى كمبانيلا إلى اتّهامه بالهرطقة ، بل بالإلحاد أيضا . وعلى هذا النحو استحوذ هذا الراهب الدّومينيكى ــ والدّومينيكيون كانوا من أكثر رجال الكنيسة ثقافة وأعتاهم ــ على مبدأ حرية الاختيار الذى حصرته الدّيانة المسيحية في نطاق حياة الفرد الوِجدانيّة ، وسحبه على نشاطه الخارجى في مواجهة الكون . صحيح أنّ للكون ولكواكبه بصفة خاصة ، في رأى كمبانيلا ، تأثيرا على حياة البشر ، لكنه لا يحصل إلا بواسطة الحواس وحدها . أما العقل فميزتُه وخاصّتُه تحريرُ الإنسان من الضّرورة الطبيعية . هكذا يستحيل مبدأ حريّة الاختيار في ميتافيزيقا كمبانيلا إلى حرّية شاملة ذات دلالة حديثة : لقد صار في مقدور الإنسان أن يستخدم جميع ملكاته الذّهنية وقواه الجسمانية ، ولم يعد التّرقّى في الدنيا وهماً بل تعبيرا عِيانيًا عن الحرية ، التى صارت كسبا يشترط التخلص من سلطان الطبيعة بفضل العلم والتقنية . مُنتهى السّعادة المدنية يستوجب أقصى حدود التّطور المادى . وعلى الإيطوبيا أنْ تكتشفَ هذا المدَى القاصى ، وأن ترودَ مسالكَه .

وقد ولت إيطوبيا التقنية ــ مثلها مثل علوم عصرها التى بدأت تقطع صلاتها مع الإرث الاسكولائى ــ ولّت بصرها نحو المستقبل ، من جهة أنه صار موضوعا جديدا لتوقّعات علوم الطبيعة ، انطلاقا من قواعد الاختبار واستدلالات العقل معاً . ويُعَدّ كمبانيلا ، إلى جانب صديقه الفرنسى الفيلسوف المادى جاسّندى (Gassendi) ، من أوائل المناهضين لنَسق أرسطو وأجرئهم في بداية العصر الحديث .

تقع مدينة الشمس (Civitassolis) كما تخيلها كمبانيلا على جزيرة سيلان بالمحيط الهندى . وقد اكتسب أهل هذه « الجمهورية الفلسفية » المُثْلى جميع المعارف النافعة ، فجاوزت اختراعاتهم ما عرفته أروبا في نهضتها (الطباعة والبارود والبوصلة) إلى ابتكار « فنّ الطّيران » بدون أجنحة ، ونظارات تُمكِّنُ عينَ الإنسان من اكتشاف كواكب كانت إلى ذاك الوقت مجهولةً . والرّاجح أنّ كمبانيلا « تنبّأ » في عام ١٦٠٢ بالتّلسْكوب الذى سيصنعه جاليليه بعد بضعة سنوات ، أى في عامى ١٦٠٩ / ١٦١٠ . وأمكن لسكان هذه الجزيرة صنعُ سفن عظيمة تطوف البحار بدون مجاديف ولا أشرعة ، بل بفضل مراوح وعجلات ميكانيكية الحركة . ولعلّ أعجب ما في صناعاتهم « الأبواق الصّوتية » التى تحمل إلى أسماعهم تناغمَ السماوات ! إنّهم يرغبون في

معرفة حركة الكواكب وتناسق دوراتها ، لاختيار التوقيت الأنسب للزّواج وللتزاوج الجنسي ، فيكون النّسل خالصاً من الشّوائب والعاهات ، وتكون المدينة متلائمة مع نظام الكون كأحسن ما يكون التلاؤم[١٢] !

ويُعَدّ موقع كامبانيلا الفكري مزدوجا إزاء الإرث الوسيط ؛ فهو من ناحية نقديّ ، ومن ناحية أخرى محافظ على بعض سمات « العلوم الإخفائية » ، كالتّنجيم والسّحر وغيرهما ممّا انتشر سِراً في أَدْيِرَة بعض الرّهبان المتهرطقين في أواخر القرون الوسطى . غير أن حدْساً طوباويّا ينبعث من رؤية كامبانيلا التّقنية والمستقبلية ، ليدرك ما تطرقت إليه الفيزياء الناشئة عصرئذ : الثورة العلمية تستوجب تمثّلاً للعالم جديداً ، تتغير معه معطياتُ العلم ، وشروطُ التجربة ، وقواعدُ الاختبار والتوقع .

لقد حقّق التّقدم العلمي والثورة الصناعية بعضَ رسوم الإيطوبيا التقنية كما تخيّلها كمبانيلا ، لا من حيث هي صادقة بخصوص المستقبل ، بل من حيث هي صور الأمس المرجوّة . غير أنّ التحوّل الصناعي الهائل عندما تمّ في أوروبا وأمريكا كان مصحوبا بنزعة أدبية وفكرية رومنطيقية ، جدّدت معها الإيطوبيا آمالها العلمية والتقنية ، التي ضمّنتها هذه المرة رسوماً اجتماعية أثرى وأدق ، وأكثر تنوّعا . فعلى الرّغم من ظهور نزعات علمَويّة (في الفلسفة) بشّرت بها ، في فرنسا ، مدرسة « الإيديولوجيين » (علم الأفكار) التي أسسها التكنوقراط وتزعّمها دوستيت دي تراسي (Destutt de Tracy) والتي تعود أصولها الفلسفية إلى كوندياك (Condillac: 1715-1780) بل إلى جون لوك أيضا ١٦٣٢ ــ ١٧٠٤ (J. Locke) ، وعلى الرغم كذلك من ظهور التّصنيفات الوضعية للعلوم التي صاغها سان سيمون ومن بعده أوجيست كونت ، فإنها لم تضع حدّا للحلم الإيطوبي . ولعلّه من المفارقات التّاريخية أنْ أمست إيطوبيا العلم والتقنية في النّصف الأول من القرن الماضي أكثر إلحاحاً وأشطّ شروطا ! أجل فليس من شيم الطّوباوي الشّهير شارل فورييه ١٧٧٢ ــ ١٨٣٧ (Ch. Fourier) الذّي استعار من قانون الجاذبية الكونية النّيوتوني نموذجا لنظريته الاجتماعية ، أنْ يتحلّى بالصّبر وهو يشاهد الآثار الأولى للثورة الصّناعية على الطبيعة ! ومتى كان الطوباويّون من الصّابرين ؟

يعتقد فورييه أنّ نظام المدينة مرآة عاكسة لنظام الكون ، تماما مثلما أنّ الثاني مرآة وفية للأوّل . فما فوضى الطبيعية وشواذّها الرّاهنة ، في نظره ، إلاّ قضية لأزمة لفوضى المدنيّة في عهدها الرّاهن . إنّ تعاضد أفعال الله مع أعمال البشر هو الذي سيقود الإنسانية في عهد خلاصها وصفائها إلى إحداث تغييرات عميقة في نسق الطبيعة . آنذلك تتخلّص البحار من مُلوحتها ، وتكتسب طعماً شبيها بمذاق شراب اللّيمون يُسمى « خلّ الأرز » . أمّا وحوش البحر ، التي يتناسب وجودُها وحالة الحضارة المتفسّخة ، فستنقرض لتحلّ محلّها أنواع حيوانية جديدة ومصطفاة من الخدم البرمائيين (serviteurs-amphibies) ، وستعمل الجاذبية الكونية وفق قواعد جديدة في تمام التّناغم ، مثلها في ذلك مثل « الجاذبية الانفعالية » الانسانية (attrac-tion passionnelle) ، وتتحرّر الغرائز والأهواء البشرية من جميع العوائق ، ويُرضي الفرد منّا رغباته كلّها دون قسر أخلاقي أو قيد مادي . وحتى الحشرات المؤذية ستتحيل إلى دويبات مستلطفة !

عندها تنهض المدينة المتناغمة مكان « المجتمع المتحضر » ، فتظهر إلى الوجود مخلوقات جديدة ، ويصبح في مقدور الإنسان أنْ يجعل طوْعَ إرادته مُضاداً للقرش (anti-requin) ، يستعين به على صيد الأسماك ، ومضادّا للحوت (anti-baleine) ، لجرّ المراكب العملاقة ، ومضادّا للأسد (anti-lion) ، للسفر والارتحال . ويجنح الخيالُ بشارل فورييه في مدينة النّعيم هذه إلى تمنّي نموّ عضو جديد في جسم الإنسان يكون بمثابة يد عليا ثالثة (archibras) ، تسانده في جميع حركاته ، وتحرره من عدّة قيود طبيعية ، وتبتكر حركات غير معهودة[١٣] .

عندما تتخطّى الإنسانية « حالة الحضارة البربرية والمتوحشة » يحلّ بدنياها التناغمُ بين عناصر الجاذبية الانفعالية ، بعد أن كانت متنافرة ، كالحبّ والكراهية ، كالشجاعة والجبن ، كالسّخاء والبخل ، كالأنانية والإيثار ، كالنزعة الاجتماعية والنّزعة الفردية ، وغير ذلك من الأهواء . حينئذ تكتسي بدورها الجاذبية الفيزيائية رونقا وجلالا ، ويسترجع عالَمُ النّجوم عهدَ الصّبا وأواصرَ العشق الأولى ، فتحصُل له « سعادة الانسجام » والوئام ، وتتعانق كواكبُه ، وتتزاوج وتتآنس . وبتعبير آخر لن تكون جاذبية نيوتن محضَ جاذبيةٍ فيزيائية ، بل ستتأنْسن بتوسّط علائق المحبّة ! أمّا على كوكبنا الأرضي فإن الأضداد ستختفي ، من حيث هي أضداد ، وتتغيرُ المناخاتُ المتقلّبة ليسودَ مناخٌ واحدٌ معتدلٌ ، ويمنح النّظام الانفعالي والفيزيائي المتناغم البشرَ قوةً جسمانية ومعنوية فائقة ، فتطول أعمارهم حتى ليُصبحَ متوسّطها مائةً وأربعين سنة !

هكذا تفتح سيطرة العلم والتقنية على الطبيعة عهدَ الخيرات الجديد ، ويصير العمل متعةَ الإنسان الأولى ؛ فهو ينتقل في مدينة فورييه الموعودة ، التي لقبها بـ « الفالَنْستير » (phalanstère) ، من شغل إلى آخر ، ومن اهتمام إلى غيره كلّما رغب في ذلك ، وعلى النّحو الذي تقتضيه استعداداته وأمزجته الآنية ، متبّعا هواه ، ومتخيّرا من الأعمال المفيدة ما يلذ لحواسه ويروق لنفسه ، بحسب الحالات والأحوال والأوقات . . . إنّ العضو في هذه الجماعة المثلى يكون « كالفراشة » ــ على حد استعارة فورييه نفسه ــ تنتقل من زهرة إلى أخرى للتلذّذ برحيق حياة جديدة . وتحقّق المدينة المنتجة تنوّعَ المهن ، وتحث قوى الفرد الواحد الجسمانية وملكاته العقلية على الاكتمال ؛ فتزول حينئذ رتابة العمل المتخصّص المميتة ، ويختفي طابعه الاغترابي ، وتتحقق حرية الإنسان الصانع والعارف معا ، بتحويل « مملكة الطبيعة » إلى « مملكة الغايات » ، إذا صحت لنا استعارة مفهومي كانط .

لقد تحقّقت بعض طموحات المخيلة المخترعة ، لا من جهة رسومها الحسيّة ، بل من جهة رغباتها الدفينة . وفي عصرنا الحاضر ، عثرت الحريةُ التقنية البعيدة على أشكال تجسّمها العيان ، بعد أنْ كانت محض حرية ذهنية ، وشذوذا خياليًا عن القياس . بيد أنّ التعيّن التقني أبرز هذا الفارق الهائل بين الحلم وتحقّقه : شقّ التّحول التّقني المعاصر مسالكَ أخلاقية ومدنية غيرَ مسالك الإيطوبيا ، وتهكّمت الأولى من الأخيرة فبدّدت أحلامها ، ونَضب النّهرُ الإيطوبيّ القديم ، وانطفأ مصباحُ علاء الدّين السّحري ، واهترأ بساط الريح ، وغزت حياتَنا العامّةَ وحتى بيوتنا آلاتُ وأجهزةٌ لا يعلم عامّة الناس من

« أسرارها » و « عجائبها » إلا بعض وظائفها المباشرة . ولعلّ شعورا غامضا يعترى بعض الناس بأن لهذه « الأشياء » التى نلامسها ونحاذيها كل يوم مكامن خفية لا يعقلها الذهن ولا يتملّكها الوعى .

لو كان سبينوزا معنا ــ وهو معنا براهنيّة فكره الفذّ ــ لقال معنا ، إنّ الوجود لم يعد بعدُ مفعما وممتلئا تمام الامتلاء ؛ فلا يزال هناك خواءٌ فى أماكن منه ؛ إذ إن التحول البشرى والمستمر للطبيعة لم يغط بعد جميع قدراتها الكامنة . ثمة فارق بين الطبيعة (المُعطاة) والطبيعة الثانية (المُحدَثة) . وتبعا لذلك كان سبينوزا قد رفع لواء المخيلة فى وجه السّلطان ؛ فالقوة الكُمونيّة التى يجبل بها الوجودُ تجاوز عنفواناً حدودَ سلطان الطبيعة وسلطان العادات والموروثات على حد سواء ، أى حدودَ العلائق المدنيّة والمادية المنتجة لهذا الوجود .

وقد استحضرنا هاهنا سبينوزا دون هيجل لأن التّناقضات المحركة تجد عند الفيلسوف الألمانى حلاً إيديولوجيا نهائيا (مؤسسات العقل والقانون) ، فى حين يبقى الوجودُ المتوتّر عند الفيلسوف الهولندى مفتوحا على مستقبل أثرى وطافح بالوعود وبرسوم الأمل . صحيح أن ثمة تناسباً مسبقا بين الماهية والوجود (الله) ، غير أن الوجود يفيضُ باستمرار بعفويته المنتجة حتى لَيَنحلّ رسمُ دائرة الوجود الإسبينوزى ، كما يندفع سيله المتدفّق مجاوزا حدود الماهية التى كان فى البدء قد استمد منها الحياة . إن العالم يتجدد وهو واحد ، ليعيد دائماً إنتاجَ نفسه ، كأنما الوجودُ دائرةٌ دوما فى اتساع ، ولكأنّما التناسُب بين الوجود والماهية صار من شأن المستقبل بتوسّط مخيلة البشر الفاعلة . سيكون لنا العالَم الذى نشتهى ونريد ؛ أى العالَم الذى نتخيل ، على قدر ما يرسم وعينا من صور ، وما تصنع قوانا المنتجة فى الطبيعة من أحوال مستحدَثة(١٤) .

ها نحن الآن أمام تعريف أوّل للإيطوبيا : خاصيتها الحديثُ جملةً وتفصيلا عن تنظيم المدينة المثلى ، كتلك التّفصيلات التّقنية التى يسوقها كمبانيلا ، أو شارل فورييه ، أو بيكون بصفة خاصة ، كما سنرى . . . إنّ فى ميل الإيطوبيا الجامح إلى الإممانات والتّدقيقات ، وهى ترسم المدينة المجهولة ، دلالةٌ على صفتيها المفارقتين : عنفوانها النّظرى الرائد والكشّاف من ناحية ، وسذاجتها الصّبيانية البريئة من ناحية أخرى . فالتّاريخ يصنع الإيطوبيا وقلّما تصنع الإيطوبيا التاريخ . يتبدّد الحلم الطوباوى حالما تتحقق « أشياؤه » الجليلة المرجوة . والإيطوبيا لا تتحقّق إيجاباً من حيث هى كذلك ، أى على نحو ما استبق الحلم ، بل كما يقتضى دهاء التاريخ ؛ فلو تحققت الإيطوبيا لكفّت عن أن تكون كذلك . إنّها لا تتحقق بل تتبدّد ، وتُمحى رسومُها الحسّية الواحدة بعد الأخرى ، فى أثناء مسار الواقع .

الإيطوبيا توتّر فى التاريخ لا تطابق معه . وهى ما إن تشعر بهذا التوتّر حتى تفارق التاريخَ تجنباً للمكافحة ، لتنشىء فى كثير من الحالات مدينتها المثلى فى حيز الزّمانية المطلقة ، علّها تعيد المدنيّة إلى حلقتها الأصلية ؛ إلى نقطة البدء الأولى . ولّما لم تكن « الإيطوبيات عادةً إلا حقائق قبل أوانها » ــ بعبارة لا مرتين (Lamartine) الشهيرة ــ فإنّها احتفظت بعنفوانها المتدفّق ، كما أبقت مدُنها المثلى على صورها عبر الزّمن .

٢ ــ إيطوبيا العلم .

الحاجة أمّ الاختراع . أو كما كتب إرنست بلوخ : « إنّ عراءنا هو الذى يدفعنا إلى الاختراع »(١٥) غير أن المجتمعات المصنعة الرّاقية تمتلك قدرات إيهامية كأنّنا بها « سحرية » تغَيّبُ من حاجات الإنسان الفعلية ما لايلبّى شهوة الرّبح ، وتستحضرُ من حاجات السوق المصطنعة ما طاب لها . العلم من أجل الإنتاج ، والإنتاج من أجل الإنتاج ، أو من أجل السوق . وها هنا يبرز الفارق كبيرا بين الماضى والحاضر . كانت الإيطوبيا دليلا يهدي روّاد العلم إلى المناطق المجهولة والمحضرة ، بخاصة كلّما عزّت الوسائل المباشرة ، واستعصى المسلك التقنى . لقد اقترن العلم ، رياضيا كان أم طبيعيا أم مدنياً ، فى العصور القديمة وكذلك الوسيطة ، بفنّ تحصيل السعادة . وفى عصرنا صارت الإيطوبيا تنشد أنْسنة العلوم وتشريكَ الإنتاج والتوزيع ، حتى وإن تحقّقا على حساب تقدّم العلم والتكنولوجيا . تمجّد بيكون وكمبانيلا وفورييه والسانسيمونيون النّموّ والتّرقّى ، ومدحوا ملكوت الفكر العلمى ، وبعدهم عادت اليوم الإيطوبيا فى شىء من الخيبة والمرارة تنادى بوقف النّمو « الفوضوى » والتقدم الأعمى للتقنية . وليس أدلّ على ذلك من عبارات روسّو التى استعادت عنفوانها فى حقل النّقد الفلسفى المعاصر فى أوروبا ، حبلى بآمال الأمس الضائعة : « الحاجات من أجل البشر ، وليس البشر من أجل الحاجات »(١٦) .

قد يُعترض على كلامنا بحجّة تكاثر « علوم الخيال » (Sciences fiction —) وانتشارها فى ميدان الرواية والسينما وقصص الأطفال . وقد لا يخلو علم الخيال من بعض سمات الإيطوبيا ، وأبرزها الأسلوب الاستباقى فى استحضار صورة الغد . غير أن الفروق بينهما حادة من عدة أوجه . فإيطوبيا اليوم (إرنست بلوخ ، ألدوس هيكسلى Aldous Huxley ، ورينيه ديمون Rene Dumont) تستعيد صورة الأمس المرجوة : العلم سلطان على الطبيعة ، والإنسان سلطان على العلم ، أى على الطبيعة بتوسّط التقنية . إنها تحلم بمجتمع بدون عمل ، أو بمجتمع يصير فيه العمل اليسير لذّة الإنسان الأولى ، ويحل التناغم المدنى ووحدة الإنسانية الوجودية محل الشروخ والجروح . ميزة الحلم الطوباوى ، قديما وحديثا ، قطع الصلات مع شرور الحضارة ، ناشدا السعادة المدنية ، حيث وئام الإنسان مع الإنسان ومع الطبيعة . ومهما امتزجت اللذة أحيانا بالألم فإنّ رسومَ الإيطوبيا تتجلى فى نهاية المطاف ، مفعمةً أملاً وتفاؤلاً .

على نقيض ذلك تقدم علومُ الخيال المستقبلَ فى غالب حالاتها ، كما لو كان كابوسا يهدد الإنسانية جمعاء . وهى لا تحدّثنا عن العقل ، بل عن العقلانية ، ولا عن العلم بل عن العلمويّة . العقلانية أو العلمويّة ، منظورا إليهما من حيز تقنوى ضيّق يتحوّلان إلى علاقة خارجية بين الأشياء فيفقدان أصلهما الإنسانى . إنها التقنوية المجرّدة المقصية للإنسان من هذا الحيز . وأكثر من ذلك تنبىء علوم الخيال - تشاؤما - بانشطار الإنسان وتثنيته . فهو سيجد نفسه وجها لوجه أمام إنتاجه التقنى الزاحف والثائر عليه . وستؤدى « ثورة الآلات » إلى تحويل الإنسان إلى « شىء » ملحق بها تابع لها ، أو ، فى أحسن الحالات ، مدمج ضمنها ، تملى عليه تعاليمها وقوانينها . عالَم القوة الذى لا يحمل معنى إنسانياً هو عالم علوم الخيال . إنها تستند إلى بعض الظواهر اللاعقلانية للتقنية الحديثة ، كاقتران العلم والاختراع

بالتسّلح وبالصناعة النووية ، وخراب البيئة الطبيعية ، والنفوذ المتعاظم للنّاظم الإلكترونى فى إملاء براجمه واتّخاذ القرار . غير أنها ــ أى علوم الخيال ــ تقدم هذه الظواهر فى صور مستقبلية متطرفة فى مغالاتها ، ولا تخلو من تعظيم وتجليل لملكوت الآلة . إن مستقبل الهدم والكوارث الذى ترسمه « صناعة العلم الخيالى » تبرير علموى لتناقضات الحاضر ولمساوئه ؛ فهو نتيجة محتومة لحضارة القرن العشرين ، وضرورة عمياء يشترطها التقدم التقنى . على هذا النحو تحوّل علوم الخيال القضية المجتمعية ، أى اغتراب الإنسان أمام ثموضعه التقنى ، ضمن شروط الإنتاج السّلعى الحديث ، إلى قضية حضارية عامة ؛ إلى مبدأ طبيعى مجرّد وأقنوم مؤبّد . وهكذا شدّت النزعة التقنويةُ الخالصةُ العلمَ إلى أحشاء الإنتاج الصناعى ، فتحولت بسبب أنها تدعى الطّهارة من الإيديولوجيا إلى إيديولوجيا تكتفى بذاتها ، ولا مكان للنقد الفلسفى والمعيارى بين ظهرانيها . فماذا تبقى إذن غير براجماتية تقنية تحوتها إسقاطاتها المستقبلية الخارقة والمهلوسة ؟

فإذا ما عددنا الحلمَ الطوباوى بحثاً عن التّرياق الكونّ القادر على تطهير المجتمعات من شرورها ، فإنّ علوم الخيال ستكون نقيض الإيطوبيا (Anti — utopie) : إستبدادُ الإنسان بالإنسان ، مستقبلاً ، ترجمةً صادقة لسيطرة الآلة على الإنسان . إنها تبغض فى أغلب حالاتها ، الجزر الطوباوية السعيدة ، كما أن بطلها السّوبرْمان ذا القوة الفولاذية والبصر الشعاعى ، والمدفوع بشهوة الغلبة والسلطان ، لم يعد فى سجاياه وجه شبه بينها وبين سجايا « أليسْ فى بلاد العجائب » وغيرها من أبطال « جزر النعيم » الخيِّرة ، الحَنون .

ولأنّ علوم الخيال قد ألغت من مشروعها سعادة النوع البشرى من ناحية وأضفت على التقنية طابعا سحريا صنمياً (وهذا هو صميم التقنوية) من ناحية ثانية ، فإن مبحثنا فى الإيطوبيا لن يزيد عما جاء ذكره فى شأنها .

قلنا إن الحاجة هى أم الاختراع ؛ فلنضف إلى ذلك أن العلم فى العصر الحديث هو أداة الاختراع المنظّمة ، وأن صور المخيلة هى مسوّدته الأولى . لا إبداع ولا اختراع ــ مهما دعت الحاجة ــ إذا ما غابت المخيلة . غير أن الخيال الذى نعنى هنا هو مخيّلة رجل العلم لا محصّلات العلم وقضاياه . وهو خيال فى نقاوة الصور الرياضية ، لا مكان فيه للخرافة وللعلوم الإخفائية . غرضنا هذا يحثنا على العودة إلى نموذج أصلى يمكن العثور عليه وإعادة تركيبه فى مؤلّفات فرنسيس بيكون ، ومن ضمنها أطلنتس الجديدة على وجه التّخصيص .

٢ ــ ١ ــ ملامح فلسفة بيكون الطبيعية :

انحدر فرنسيس بيكون (ولد بلندن سنة ١٥٦١ وتوفى سنة ١٦٢٦) من أسرة وجيهة ذات نفوذ . وقد تدرّج فى المناصب القضائية بعد أن تفقه فى القانون . وكان لهذا التكوين أثر على منهجه الدقيق فى تصنيف العلوم وتقويمها . ويُجمع شرّاحه على طموحه وجنوحه إلى الدّسيسة لتحقيق مآربه فى النّفوذ والإثراء . لكنّه استطاع ، وهو فى خضم تقلّبات البلاط وقلاقله ، أن يخط طريقه نحو النظر الفلسفى ، فكان بعبارة « فولتير » فيلسوفا عظيما ، ومؤرخا جيدا ، وكاتبا مستساغا » . ولّما حكم جاك الأول عرش إنجلترا ولاّه منصب المستشار الأكبر ، ثم عزله ، وسجنه سنة ١٦٢١ بتهمة الابتزاز ، ثم أفرج عنه .

وقد شئنا ألاّ يأتى عرضنا لآراء فرنسيس بيكون من جهة وضع التخيّل العلمى أو وظيفة المخيلة فى المعرفة بعامة ، فهذا مبحث الإبستيمولوجى ومؤرخ العلوم ، بل من جهة منزلة العلم من الاستباق الطوباوى ، ومقام الاختراع فى هندسة المدينة الفاضلة .

لكن ما العلم أولا عند بيكون ؟ يقودنا السؤال إلى بسط هذا الجانب من تفكيره قبل الحديث عن أطلنتس الجديدة ، وهو الكتاب الذى ألّفه فى أواخر حياته ، والمنشور فى عام ١٦٢٧ ، حتى يتسنى لنا أن نعرف كيف تمت النّقلة الإيطوبية من حالة العلوم كما حدّدها بيكون فى عصره إلى حالتها المثلى كما تخيلها فى هذا الكتاب .

صنّف بيكون على امتداد ما يزيد عن الثلاثين سنة كتبا ومقالات عدة ، منها ما اكتمل ومنها ما بقى فى طور التصميم أو المقالة المبتورة . ولكنّ اطلاعا ولو سريعا على مؤلفاته يكشف عن تكاملها ؛ فهى تنتمى إلى مشروع موسوعى شامل ، أطلق صاحبه عليه عنوان تجديد العلوم الأكبر . لقد كان علاّمة النهضة الأروبية من روّاد المعرفة الموسوعية ، غير أن هذا التأليف لم يتبلور شكلا ومضمونا إلا فى غضون القرن السابع عشر ، وفى أثناء القرن الثامن عشر بخاصة . وليس مصادفة أن تكون الفلسفة الإنجليزية أسبق إلى استساغة هذا النوع من التصنيف ، بسبب نزعتها التجريبية المبكّرة ، ودعوتها إلى استقلالية العلوم وتمييز المعارف .

خلاصة القول إن مؤلّفات بيكون تندرج ضمن موسوعة كبرى نجد لها تصميما فى مقدمة الأورغانون الجديد أو علامات تأويل الطبيعة (Novunm organm) ، وكان لبيكون شعورٌ بضخامة هذا التمحيص ومشقته ، وبأنه يفوق قدرة الشخص الواحد . وسيلازمه هذا الشعور عندما يصمم مدينة العلم المثلى (أطلنتس الجديدة) ، فيوزّع الأعمال العلمية على أخصّائيين بحسب فروع المعرفة وترتيبها الهرمى ، بدءاً بتحصيل الوقائع الجزئية وانتقائها ، ثم استنتاج المبادىء الوسطى ، وانتهاءً إلى المبادىء العامة . وكان بيكون يروم من التجديد الأكبر إنشاء نسق عام لتصنيف كل المعارف[١٧] .

يشتمل مشروعه على أقسام ستة متعاقبة صعوداً ، بالتدرج من الجزئى إلى العام ، ثم نزولا من المشترك إلى الخاص :

٢ ــ ١ ــ ١ . **القسم الأول ؛ تصنيف العلوم** : وهو موضوع كتاب **فى شرف العلوم وإنمائها** (١٦٢٣) ، وفيه يُخضع بيكون فروعَ التصنيف الكبرى والصغرى لتقسيم قاعدى مؤسّس وثلاثى : التاريخ ، وهو علم الذاكرة ؛ والشعر ، وهو علم المخيلة ؛ والفلسفة ؛ وهى علم العقل . وتنقسم العلوم الكبرى إلى أصناف فرعية : فالتّاريخ يتفرّع إلى طبيعى ومدنى ومقدّس ؛ والمخيلة إلى سردية ودرامية ورمزية ؛ والفلسفة إلى فلسفة أولى وإلى لاهوت وطبيعيات وإنسانيات .

أمّا التاريخ الطبيعى ، على سبيل الدقة ، فيحتوى على تاريخ الظواهر الطبيعية العامة ، المتحصّلة بتوسّط التعميمات الاستقرائية والوصفية ، وعلى تاريخ الظواهر الطبيعية الشاذة ، ثم على تاريخ استخدام البشر لروابط الطبيعة ، أى تاريخ الفنون والصناعات

والحرف . ويتمادى التقسيم إلى حد تعيين العلوم والمعارف الجزئية . غير أننا نشير فحسب لضيق المجال ، إلى أنّ هـذا التصنيف سيبقى متداوَلا بين الخلَف إلى أن يقـدّم سان سيمـون ثم تلميذُه أوجيست كونت تصنيفا جديدا للعلوم ، عرف بالتصنيف الوضعى .

وأمّا ما يشد الانتباه فهو انطلاق بيكون من مَلَكات المعرفة الذاتية (الـذاكرة والمخيّلة والعقـل) لينسـج عـلائق تناسبيـة بـين الفكـر والوجود ، فاكتسبت تصنيفاته مظهرا بسيكولوجيا انتقده باشلار نقداً لاذعاً فى ثنايا تكوين الفكر العلمى [18] ، وعده بونيفاس كيدروف زَلَلاً من أوهام « ذاتية » بيكون[19] . وقد قلنا مظهراً بسيكولوجيا لأنه يبدو لنا أنّ ذاتية هذا المصنف ليست صادرة عن مجرد تمثل إنعكاس للطبيعة فحسب ، بل لأن أشياء الطبيعة ذاتها موهوبة كذلك فى نظره حياةً وقوّةً حميمةً . فبيكون الذى أنزل الـرياضيـات فى منزلـة العلم الملحق بفيزياء استقرائية ووصفية ــ فى وقت كانت الرياضيـات فيه تكتسح حقل الفيزياء مع جاليليه وديكارت ــ لم يكن بإمكانـه تبعا لذلك أن يقرأ الطبيعة قراءة كمية ، بل إنه عندما كان يقوّض دعائمَ الاسكولائية لم يكن بمقدوره التخلّص منها تخلصا تاما ، أى على وجه الدقة ، من تمثّلها للطبيعة تمثّلا نوعيا ومعياريا وإذن فالنموذج الذاتيـة البيكونية ليس فى « الذّات » وحسب ، بل فى محتوى « الموضوع » أيضا وأولا : « إنّ للأحجار الثمينة ، يقيناً ، أرواحاً لطيفة كما يـدل على ذلك بريقُها ، وهى أرواح تفعل فعلها فى الإنسان عن طريق التآنس وبطريقة نشطة وجذابة »[20] . ويرد بـاشلار هـذا الحكم إلى هوىً يتأجج فى قلب بيكون ، فحبّ الإثراء الشخصى جعل « لذّةَ التملّك تتجوهرُ وتحققُ تجربةً ذاتية حميمة ، وارتياحا وجدانيا لا يحتاج إلى تجربة موضوعية خارجية . وما معيار النجاعة العلميّة هنا إلا معيار الميولات الشخصية »[21] . ويواصل باشلار اعتراضاته على بيكون فيقول إنّنا « نشاهد فى مثل هذه الآراء اتّحاد التجربة البسيكولوجية مع الخرافة الطبّية ، أى اتحاد هوىً صادق مع فكرة كاذبة ، فيشكل إذ ذاك الهوى الصادقُ عائقاً أمام تقويم الفكرة الكاذبة »[22] .

يتبادر للذهن اعتراضان على اعتراضات باشلار ، سنقدّم لاحقا أسانيدَ لهما : الأول هو أن هذا التحليل النّفسى الذى يرد « حيويّة » الأحجـار النفيسة إلى شهـوة التملك لا يصْـدُق تمـام الصِّـدق عـلى بيكون ، ما دام يسحب « اللّطافة » على الموجودات الطبيعيّة جميعها ، « لطافةً تجاوز كثيرا حجج العقل وبراهينه »[23] . ونعتقد أنّ ما أراد بيكـون تأكيـده هو التنـوّع الـلاّمتنـاهى للطبيعـة ، الـذى لا يمكن للرّياضيات أن تترجم ، فى رأيه ، عن خصائصه وفروقه النوعية .

زِد على ذلك أنّ الاختراع دعامةٌ رئيسيةٌ فى فلسفة بيكون الطبيعية ؛ فإذا ما كانت البراهين السببية لظواهر الطبيعة قد أسالت حبر المفكرين منذ أمد طويل حتى جَفّ ، فإن آثار الطبيعة ومفاعلاتها تجاوز فى رأى بيكون حدَّ ما أمكن تخيّله إلى الآن . وما لم تقدر علوم الطبيعة الناشئة على « موضعته » العلمية والتكهن به ثم تقريره ، اجتهد بيكـون فى رسمه عن طريق الخيال الطوباوى . من هنا يقوم اعتراضنا الثانى على حكم باشلار ؛ ففلسـفة بيكون تحتاج ، كلّفها ذلك ما كلّفهـا ، إلى طبيعة لطيفة وحيّة ، أى قابلة بالقوة لاستثارات الإنسان وإبداعـاته بمختلف أنواعها . وعـلى هذا النحـو يمكن وضع بيكـون على الحـد الفاصل بين هِرْمِسيّة قديمة ومذهب ليبنـتز الحيوى (Vitalisme) .

وطبيعى أنْ نكتشف فيه فيلسوفا « متخلفا » من وجهـة نظر علميـة خالصة ، بيد أن الحكم قد يزول زوالا تاما إذا ما أخذنا بأن العلوم فى منظوره مرحلة نحو الاختبار والاختراع الطوباوى .

٢ ـ ١ ـ ٢ . القسم الثانى : الأورجانون الجديد : يبحث هذا القسم فى آلة العلوم الجديدة الواجب ابتكارها . وهو موضوع الأورجانون الجديد أو علامات تأويل الطبيعة (عام ١٦٢٠) الذى يعده بيكون شرطَ نجاح التجديد الأكبر .

مأخذ بيكون الأول على منطق أرسطو أنّ الاستنباط فيه مقتصر على القاعدة القياسية . إنّها قاعدة فقيرة ، على الرغم من أنها أوجدت حلاً لمعضلة الـوحدة والكثـرة ، وأبانت تسلسـل الأجنـاس والأنـواع ، واشتمال بعضها على بعض ، فجاءت كذلك وحدةُ العالَم متضمّنـة لكثرته . ولئن كان القياس ميزانَ التحقق من الآراء إن المنطق القائمَ عليه غيرُ ذى فائدة فى « اختراع العلوم » وإنمائها »[24] . فالعلم القديم يقوم على مبدأ عزل عمل اليد عن عمل الفهم ؛ ومن ثم لم ينفع الناس فى شىء . ويرى بيكون فى « كليّات » أرسطو « كلمات » يتحكم فيها العقـل دون أن تتحكم هى كذلـك فى الأشياء ، فعـدّها من بـاب الأغلاط والتلفيقات والفروق القائمة بين الإنسـان وحقل الملاحظة والاختبار . لقد فرض أرسطو على الطبيعة آراءه فرضا وكأنها قوانينها ، واستعاض عن « نسيجها الواقعى » بعالم مقولاته « الوهمى » . ثم إنه بعد أنْ « أعلن اعتباطاً عن قوانينه الآمرة ، عَصَفَ بالتجربة وطوّعها لآرائه وأذلّها »[25] .

ولقد نحا العقلانيّون ، فى رأى بيكون ، منحى أرسطو فانكبّوا على المقارنات القياسية ، ووقفوا عند التماثل بين الأشياء ، والتّشابه بين المعانى ، وعند المركّبات والمجمّعات ، فجاءت أنساقهم فى ظاهـرها كُـلاً متجـانسـا يطمس الفـروق والجـزئيـات . وهم ممن سينعتهم « بـاسكال » بـأصحاب « الفكـر الهندسى » . وعـلى نقيض هؤلاء يصنِّف بيكون التجريبيِّين المنغمسين فى تمحيص الفروق بين الظواهر لحدس الأشياء اللاّمتناهية فى الصغر ، فيُقسّمون ويجزّئون جريا وراء العنـاصر الأولى والبسيطة ، ولكنّهم لا يلبثون أن يحـوّلـوا تجـاربهم المحدودة والمعدودة إلى مبادىء عامة ، فإنْ لم يفعلوا وقفوا على عتبة الشـكّ والرِّيبـة . وهم ممّن سينعتهم باسكـال بـأصحـاب « الفكـر الدقيق » . ويرى بيكون أنّ على المنطق الجديد أنْ يتجنّب من ناحية ضيقَ الأفق الذى يميز الفيلسوف التجريبى ؛ لأنّـه كالنّمـل ، يجمع ويكدِّس ما ينفع وما لاينفع ، وأن يتجنبَ من ناحية ثانيـة تهويمـات الفيلسوف العقلانى الذى يظن أنه يستنبط كلّ شىء من العقل وحده ، كالعنكبوت ينسج بيته بغُدّدِه .

وبعد أن يعدّد بيكون أخطاء العلم القديم[26] يفسّر وجود الأحكام المسبقة بانعـزال الفهم البشرى عن التجـربة ، وبخضـوعه لحـوافز بسيكولوجية تعتّم المعرفة وتحجب الحقيقة : « إنّ باصرة الفهم البشرى أبعد من أنْ تكون عيناً جافّة ؛ إنها على العكس من ذلك ، عينٌ رطبة مبلّلة بالأهواء وانفعالات الإرادة ؛ فبقدر ما يتمنّى الإنسان أن يكون رأىٌ ما حقيقيّا يكون إيمانه به أيسر كثيرا »[27] .

على هذا النّحو قوّض بيكون الاسكولائيـة فى الكتاب الأول من الأورجانون الجديد ، عامداً إلى مراجعة كـامل البنـاء من أسسه ،

وطالباً الخروجَ من « الدائرة نفسها » ، التى كان الفكرُ سجينها ، منذ أرسطو ، دون القدرة على التّقدم « إلا بضعة أشبار »(٢٨) . ثم انتقل فى الكتاب الثانى إلى تشييد المنهج الجديد .

ولعلّ حدس بيكون بكنوز الطبيعة الخفيّة أهمّ من منهجه ؛ فهو كما أشار أميل برهييه « بشيرٌ بالروح الجديد ، وداعية يريد إيقاظ العقول فى حركة رائدة يفترض فيها أن تغيّر حياة البشرية بضمان سيطرتها على الطبيعة . وفى الحق كان له من صفات الروّاد الحَميّةُ والخيال الجامح الذى يحفر المبادىء فى نقوش لا تُمحى ولا تُنسى »(٢٩) . وإذا كان بيكون رائدا من روّاد العلم الحديث فليس من جهة تنظيم معرفة الطبيعة ، أى من جهة علم الموجود والمُعطى والإيجابى ، بل من جهة الاختبار والتّدبير والتنبّؤ ؛ أى من جهة الابتكار داخل الطبيعة وخارجها . والإنسان الكامل عنده ليس « الإنسان العاقل » وليس كذلك « الإنسان الصانع » ، بل « الإنسان المخترع » ، الجامع بين العلم والعمل . يرى بيكون أنّه « ليس لليد وحدها ، ولا للعقل المتروك لنفسه ، إلا مقدرة محدودة جدا ، ذلك بأنّ الأدوات وغيرها من الوسائط المساعدة هى التى تفعل كل شىء تقريبا »(٣٠) . والعلم الجديد الذى يدعو إليه هو إذن علم من أجل الاختراع . وهو لذلك يقول : « ليس معقولا ، بل إنه لمن باب التناقض ، أنْ نعتقد أنّ ما لم ننجز قط يمكن إنجازه بغير تلك الوسائل التى لم تطرق بعدُ »(٣١) . وليس الاختبار ، تبعا لذلك ، تحقيقا فى القضايا والصِّيغ القائمة بقدر ما هو تقدير لإمكان وقائع علميّة جديدة . هنا لابد للتّمثل الخيالى من أن يؤدّى دورا رائدا ، يجب كذلك على التجربة أن تتثبّت من مدى تطابقه مع الواقع .

غير أنّ عوائق موضوعية (حالة العلوم والاختراعات فى بداية القرن ١٧) وذاتية (فقدان بيكون لوسائط التجربة) حالت دون استكمال المشروع البيكونى . من ذلك أنّ هذا الفيلسوف كان قد سعى لدى ملك إنجلترا لإنشاء معهد للعلوم الاختبارية فلم يعره اهتماما . إن هذا الوضع غير المريح هو الذى يفسر تدخل الإيطوبيا فى مشروع بيكون العلمى (أطلنتس الجديدة) لملء فراغ الاختبار المباشر ، وإزاحة العوائق بالاستباق . ولكن لم يحن بعد الوقت للتطرق إلى آراء هذا الكتاب .

فلسفة بيكون هى فلسفة السّلطان والقوة ؛ قوة الإنسان وسلطانه على الطبيعة ، وجها لوجه معها ، لا مع شبيهه الإنسان . وهذا السلطان يقتضى ــ مبدئيا ــ معرفة قوانينها : « إخضاع الطبيعة بطاعتها » . بهذه العبارة صاغ بيكون فكرة سبينوزا الشهيرة ، التى ردّدها بعده إنجلز : « الحرية هى وعى الضرورة » . ويميّز بيكون بين السلطان (هنا بمعنى القوّة) والعلم من جهة المسلك والمنهج ، ليجمع بينهما من جهة الغاية ؛ أى سيادة الإنسان على الطبيعة وتملكه لها ، وقدرته على تحويل ملكوت الضرورة إلى ملكوت الحرية . وإذا كان للمخيّلة المخترعة من مهمة فليس ذلك فى حقل التأمل النظرى ، بل فى صلب ما أسماه بيكون بـ « القاعدة المادية المعطاة »(٣٢) . ويتمثل العمل الرائع للقوة الإنسانية فى إنتاج « طبيعة جديدة » و« أحوال وجودية » جديدة ، يكتسبها « الجسم المُعطى » بفضل « الاختراع » . أمّا العلم فمهمته اكتشاف صورة « الطبيعة المعطاة » و« طبيعتها الطّابعة »(٣٣) ، أى طاقتها الكُمونيّة القابلة للاستثارة والتّغيير . وعلى هذا النحو نرى أنّ طريق الإنسانية نحو السعادة يحاذى طريقها نحو العلم إلى حد التّماهى بينهما . والعلم الذى أراده بيكون رهنٌ بالاختراع والإنجاز العلمى ، خاضعٌ لمقتضيات التقنية ؛ ولذلك اشترط فيه قواعد ثلاث : اليقين والحرّية واليُسر ، فقدّم ، تبعا لذلك ، دائرةَ العمل على دائرة النّظر . فإذا كان الكشف عن تنوّع الطبيعة وتكثّرها وثرائها يقتضى اتّباع المنهج الاستقرائى فإنّ الاستحواذ عليها يتضمّن لزوماً العلمَ الفعّال (science active) . بيد أن هذا الطرح لا يعنى أنّ بيكون قطع الصلة تماما مع الصّور الاسكولائية التعميميّة ، بل يعنى فحسب أنه استنتجها من الاستقراء المتدرّج ، أى دون قفز ولا طَفرة ، من الجزئى إلى العام ، أو من الخاص إلى المشترك ، ودون أن يجعل من الصّور الذهنية منتهى العلم أو قياسَ يقينيّته . فالمبادىء العامة تمكث دون نفع ولا جدوى إذا لم تكن بمثابة النّمط البيانى الأول من أجل تجربة جديدة تتحول عبرها المعطياتُ الجزئية إلى منتجات إنسانية : « إن ما هو أنفع فى التطبيق هو الأصدق فى النظرية »(٣٤) . وتكمن فى رأى بيكون هذا بذورُ التجريبية النّفعية اللاّحقة ، التى ستتبلور مع لوك وهيوم فى إنجلترا ، ثم هلفيسيوس وكوندياك فى فرنسا .

غير أن الفيلسوف واعٍ باستعصاء المشروع ، وبأن حدوسه ــ مهما كانت فذّة ــ تعوزها الوسائل ، أى التحقق الآنى المباشر . لقد اكتفى غيره بالبرهنة الرّياضية فى حقل العلوم الفيزيائية والفلكية ؛ وما يريد هو التدليل عليه من إمكانات الإبداع العيانى ليس بعدُ من المحصلات الموضوعية المعطاة : « لسنا الآن إلاّ على عتبة حرم الطبيعة ، ولا ندرى كيْف نفتح منفذا للولوج إلى الدّاخل ، من أجل تعميق معرفة النسيج الخفى لمختلف الأجسام وتكوينها الحميم »(٣٥) . وتبعا لذلك سيطلق بيكون فى مؤلّفه أطلنتس الجديدة العنانَ لمخيلته الجامحة والمشحونة لتبتدع من الفنون والصناعات ما لن يرى النور إلا فى القرون اللاحقة .

وبعد أن يبسط المشروع البيكونى فى قسمه الثالث « التاريخ الطبيعى والتجريبى نقيضا للفلسفة الواجب إبطالها » ، ثم فى قسمه الرابع : « تدرج العقل أو خيط المتاهة » ، يعود نزولا فى القسمين الخامس والسادس إلى الممارسة والعلم الفعّال ، أو « التباشير والاستباقات الفلسفية » . وإلى هذا القسم تنتمى أطلنتس الجديدة .

٢ ـ ٢ ـ أطلنتس الجديدة :

ما كان يفتقر إليه العلم فى أوربا ، فى عصر بيكون ، من منهج قويم خال من « الأصنام » و« الأوهام » و« الأحكام المسبّقة » و« المطلقة » ، ومن وسائل تقنية مقدَّرة ودقيقة ، ومن تنظيم يجمع بين التّصنيف التجزيئى والوحدة المحكمة ــ كل ذلك استطاع كسبه فى مدينة بَنْسالَم الواقعة على جزيرة أطلنتس الجديدة . وموقع هذه الجزيرة السعيدة خفى كجل الجزر الإيطوبية ؛ فهى ضائعة فى « بحر الجنوب » ، على بعد هائل بين العالم القديم والعالم الجديد (أمريكا) ، يعيش أهلها عزلة شبه تامة ؛ إذْ لا يبلغها إلاّ من ندر من الملاّحين والمغامرين . غير أنّ للجزيرة علماءها « المتستّرين » الذين يجوبون العالَم لجمع المعارف والفنون والعلوم . ذلك هو الرابط الوحيد بين العالم وهذه « الموناد » الثّرية والعجيبة ، التى تعرف العالم وتعكس مزاياه دون أن يبلغها . أمّا

نشأتها وتاريخها فلا يقلان غموضا عن موقعها . فهى تعود إلى وقت سحيق عندما اهتدى إليها عدد من الغرقى ، فكان لهم حظ تجديد الحياة وبدء الحضارة على لوح أبيض ، ثم دفعهم العوز إلى الابتكار . هنا أيضا يتأكد مرة أخرى المعنى النمطى الأصلى للإيطوبيا ، منذ أطلنتس أفلاطون وجزيرة الشمس المحظوظة لجامبيلوس اليونانى ؛ فالإنشاء المثالى يشترط تربةً عذراء ؛ لأنه ينكر إمكان البناء فى صلب تناقضات الحضارة المعطاة أو على أنقاضها .

وتضم مدينة « بَنسالِم » جماعة علمية أنشأت دار سليمان للعلم والاختراع ؛ وهى بمثابة « أكاديمية » أو « معهد » به تنتظم المخابر والاكتشافات ، ومنه يشع نور هذه المملكة المطمئنة على كل السكان . ولئن استقى بيكون من قصص التوراة رمز الحكمة والاستحواذ على الطبيعة (سليمان الحكيم) إن ما يردّه هذا القصص إلى المعجزات والكرامات يرده الفيلسوف إلى العلم الاستقرائى :

يعمل فى دار سليمان للحكمة عدد من الأخصائيين وزّعوا الأعمال فيما بينهم ، كلٌ فى حقله أو مخبره الخاص ؛ فمنهم « تجار الأنوار » أو العلماء « الجوّابة » الذين يجمعون معارف البلدان واختراعاتها وكتبها ؛ ومنهم « النَّقلة النهّابون » الذين يدرسون كتب القدماء ، و« المنقبون الجمّاعون » لأسرار أهل الصناعات ، و« الروّاد » من أصحاب التجارب الجديدة ، و« النسّاخون » ، وهم المحرّرون والمترجمون ، و« المُحْسِنون » ممن يكشفون عن منافع العلم الإنسانية ، و« القناديل » ، وهم أصحاب الوقائع العلميّة المستحدثة ، ثم « المقرّرون والموزعون » من مصنّفى العلوم ومرتّبى مناهجها ، و« شراح الطبيعة » المنكبّون على استنتاج المبادىء العامة وغيرهم .

وأمّا غرض هذه الجماعة العلمية الأول فهو البحث فى « العلل الفاعلة » ، دون اهتمام يذكر بـ « العلل الغائية » . فالعلل الفاعلة هى وحدها ما يشترطه « توسيعُ مملكة الإنسان على الطبيعة »(٣٦) ، وحفظُ الأجسام من النّقصان ، ومن آثار الزّمن والمناخ ، وابتكارُ المعادن الاصطناعية ، وتمديدُ حياة الإنسان ، وإنماءُ خصوبة الأرض . أمّا المنهج الأفضل لبلوغ هذه الفضائل فيحصل باتّباع الاستقراءات الفيزيائية الصرف ، لأنها سبيل التنبؤ الأضمن . ولتحقيق خيرات العلم أعدّ أهل المدينة الفاضلة المخابر والبروج والمراصد الشاهقة لحفظ الأجسام بتبريدها أو بتشميسها ، ولمعرفة أحوال الجوّ وتقلباته . وكان فى مقدرتهم تعديلُ البيئات البيولوجية للتأثير على الكائنات الحية ، ودراسة استحالاتها ، فاستخدموا لذلك البحيرات ، ونقلوا إليها بعض أنواع الحيوان ، لاختبار حياتها فى البيئة الجديدة ، كما أقاموا عليها عددا من التجارب والتشاريح المتنوّعة قبل إجرائها على الإنسان ، كبتر أعضاء الجسم الرئيسية مع إبقائه على قيد الحياة ، والعمل على سرعة وتيرة نموّه أو وقفها ، واصطناع أجناس وسلالات جديدة عن طريق التزاوج والتهجين وتغيير الهيئات والألوان والأمزجة أيضا ، كما أوجدوا من الإجراءات ما مكّنهم من تلقيح أصناف النبات المختلفة ، وزرع هذه فى تلك ، واستحدثوا مآوى خاصة كأنها « البيوت المكيفة » لتحويل النّبات حجما ومذاقا ، أو لاصطناع نبات جديد . واكتشف علماء الجزيرة عناصر الماء الكيمياوية ، وطرق تحليته ، حتى إنهم استنبطوا ماء زلالا غير مألوف ، أطلقوا عليه اسم « ماء الجنة » .

وكان لهم من الفنون الهندسيّة والميكانيكية والبصرية ما لا يزال فى القرن السابع عشر فى حيز التّصور الأول ، كتلك الآلة (الميكروسكوب لاحقا) التى بفضلها تتبين العين تفصيلات الأشياء فى أصغر الحشرات ، كأشكالها وألوانها وطبائع البول والدم عندها ، أو هذه الآلة (التليسكوب) لتقريب الأجسام البعيدة . وتفنّن الحكماء فى العلوم البرية فاستطاعوا تشديد قوة الضوء بحسب إرادتهم ، وقسمته وكسره وتركيزه وتكثيره ، سواء من أجل الدرس والإخبار أو من أجل تكثير الصور والإيهام بها : « إنّنا نبثّ الضوء على مسافات كبيرة ، ونجعله شديدا قويا حتى إنه ليجعلنا بدورنا فى وضع يسمح لنا بتمييز أكثر الخطوط والنقاط انحلالا ، ونلوّن الضوء كما نشتهى ، ونخترع من الأشباح والأوهام ، ما لا يحصى ولا يعد بالنسبة للأشياء المرئية ، فنظهر أحجامها وألوانها ومواقعها وحركاتها على نحو يختلف عما هى عليه فى الحقيقة . والشأن كذلك بالنسبة للظلال »(٣٧) .

ولا يقل الاختراع العلمى فى حقل التقنية السمعية عنه فى البصريات . ومن ذلك أن العلماء الرواد والقناديل غيروا بنية الصوت فاستحدثوا نغمات وطبقات وحروفا صوامت ومصوّتة جديدة ، وابتكروا موسيقى تعتمد ربع الوقت(٣٨) ، وجهازا هاتفيا لحمل أخفت الأصوات إلى أبعد المسافات ، بفضل قنوات متقعّرة ومتعرجة ومضخّمة . وهُم ــ علاوة على كل ذلك ــ يحذقون فنّ الحركة حتى إنها جاوزت عندهم سرعة طلقات الأسلحة النارية ، واصطنعوا « حركات أبدية » وأخرى آلية ، فوضعوا « حيوانا آليا » و« إنسانا آليا » ، وأجهزة طائرة تحاكى أعتى الطيور تحليقا ، وأخرى تسافر غوصا فى أعماق البحار ، وغير ذلك من الاختراعات الفذة .

هل هى رحلة عبر الخيال العلمى فى بداية القرن السابع عشر ؟ أجل ، غير أن الخيال لا يقلّل من قيمتها العلمية ؛ فمن الخيال أيضا بدأ الفكر العلمى يشق طريقه فى أوروبا نحو الحداثة . وما كان العلم الفيزيائى يسعى إلى استنباطه من قوانين استنباطا رياضيا رصينا ، كانت الإيطوبيا تلحّ على تقريبه إلى مخيلة العالِم بتوسّط الحدوس الحسية والصّور المثل . وهل فى غير حقل المثالية النموذجية أمكن للعلوم ــ أى الصحيحة منها ــ أن تكون صحيحة ؟ وهى عند بيكون ، على أيّة حال ، مثالية نسبية ، إذا ما أخذنا بأنه كان من الدعاة إلى الاختبار والتجربة عصرئذ .

نعم إنه الخيال ، غير أن بيكون لم يُسقط إبداعاتِ مخيلته الجيّاشة على مستقبل غائب وَرَيْبى ، بل قدّمها فى أطلنتس الجديدة على أنها حقيقة معيشة على إحدى الجزر المحظوظة ، بعيدا عن فساد أوروبا وخرافاتها وأباطيلها . والقطيعة مع أوروبا ليست مكانية وحسب ، بل تاريخية أيضا ، أى مع التّراث الوسيط ، وأكثر من ذلك مع الماضى الإغريقى الرومانى الجميل ، الذى كانت للنهضة الإنسانية عنه صورة مجلّلة ومؤَمْثَلَة .

وكان فرنسيس بيكون يخشى أنْ تنسب بدائعُ خياله إلى تلفيقات السّحرة والخميائيين ، فأبَان أنها بنت العلم الاستقرائى الخالص ، واحترز لذلك ، فنحت لها مدينةً علمية مثلى . ولفلسفة بيكون أصولها الوسيطة الثقافية والنّظرية ، فهى وإن عارضت هذا التراث قد كتبت بلغته ، والفيلسوف واعٍ بذلك عندما يقول : « نحن لا نجد بين أيدينا غير هذه الألفاظ (الاسكولائية) التى ترمز بالتّقريب إلى ما نحن بصدد

الإفصاح عنه »(٣٩) . ولقد استلهم بيكون من الأساطير التقنية بعض صورها المرجوة ، ولكنّه أنزلها في الآن نفسه من حُجبها الخارقة إلى ميدان العلم الجديد . وفي « جزيرة الحكمة » يشجب القانون ويعاقب صارماً « كلّ من يخفي الحقيقة الفيزيائية لهذه الأعاجيب والمفاتن ، فيغالط الناس بها ، أو يقدمها إليهم وكأنّها أنواع من السحر والطلاسم »(٤٠) . وواجب العلماء القناديل في « أطلنتس الجديدة » أن « يفسّروا العلل الطبيعية والعلمية لجميع هذه الظواهر » تفسيرا علميا دون زيادة أو نقصان .

وقد أسلفنا القول إن مزايا العلم ليست لدى بيكون في سيطرة الإنسان على الإنسان بل في سيطرته على الطبيعة ؛ فغايته كسب سعادة الجنس البشري بتحصيل العيش الهانيء ، وسلامة الجسم ، وطول الحياة . ولابد أن تكون صورة أوربا المتدهورة ماثلةً أمام بيكون عندما تحدث عن مدينته السعيدة فقال إن أهلها أقاموا « عيدا لكلّ أسرة ضمت ثلاثين شخصا على قيد الحياة » ، أو عندما عدّد فوائد العلم الاستقرائي فذكر منها « التكهّن بالأمراض المعدية والأوبئة وتكاثر الحشرات الضّارة والمجاعات والأعاصير والعواصف والفيضانات الخطيرة والمُذنّبات والجفاف » ، فيشير العلماء إلى « أهالي هذه المدن بالإجراءات اللازمة لدرء هذه الفواجع »(٤١) . حتى في القرن العشرين ، عصر السبرنطيقا وعلوم التسيير والتّكهّن ، لم تعثر بعدُ بعض الصور البيكونية المؤمَّلة على موضوعات تحقّقها العيان . وينسب بيكون إلى علمه أخلاقا غيْريَّة ، مفادها إيثار الآخرين على حبّ الذّات ؛ فالعلم ليس « للإثراء » أو « لتحصيل المال والقوت » أو « للإمتاع » ، وليس أيضا « برجا عاجيا ينظر من فوق إلى تحت » ، أيْ إلى العالَم التّحتاني ، بل هو بحث في وسائل « نفع الإنسانية » جمعاء(٤٢) .

وكان بيكون قد سعى لدى جاك الأول لإنشاء معهد للعلوم الاختبارية ؛ غير أنّ الملك خيّب مسعاه ، فلم ير مشروعه النور إلا بعد وفاته ، عندما أُسِّس معهد الفلسفة في عام ١٦٤٥ الذي أصبح في عام ١٦٦٢ الجمعية الملكية ، ذات الشّهرة في تاريخ العلوم في إنجلترا . وقد أعلن مؤسّسو الجمعية ، اسبرات* وبُويل** وجلانفيل*** ، أنهم استلهموا أهدافها وتنظيمها من مخطط فرنسيس بيكون .

وبعد ما يزيد عن قرن كتب ديدرو ، وهو يستعد في فرنسا لإنجاز أضخم المشاريع الثقافية والعلمية في القرن الثامن عشر ، أي الإنسيكلوبيديا : « إننا ندين للمستشار بيكون بجل ما أحرزنا من نجاح ؛ لأنه كان قد تصور تصميماً لقاموس جامع للعلوم وللفنون ، في حين أنّ الفنون والعلوم لم توجد آنذاك أو تكاد . ففي عصر كان فيه من المستحيل كتابة تاريخ الأشياء المعلومة ، كتب هذا العبقري الفذّ تاريخ ما يتوجب علمُه » . وأما دالمْبير ، الرياضي الشهير ، وكاتب المقالة الموطئة للإنسيكلوبيديا ، فوصف أعمالَ بيكون بأنها « فهرس بياني شامل لما لم يكتشف بعد » .

أي مغزى بعيد يمكننا أن نستخرج من هذه الأحكام ؟ إننا نستشف مغزى بالغ الأهمية ، لقد شكّلت النهضة الأوربية ــ بمعناها الواسع ، وفي حيزها التاريخي الطويل ، وعلى الرغم من تنوع موضوعاتها واتجاهاتها ومناهجها وتقدم بعضها وتخلف بعضها الآخر ، أي ــ باختصار ــ على الرغم من تناقض تصوراتها الفلسفية ، ولعلّه بسبب هذه التناقضات ــ شكلت حركةً موحدة ومتكاملة الموضوعات والأساليب ؛ لأنها استطاعت أن تحتضن ، في آن واحد ، المنهج الرياضي والفيزيائي الصارم ، والتصور الميكانيكي للطبيعة ، والتعليل البسيكولوجي الغائي للنشاط البشري ، ودقة الملاحظة وواقعية العقل ، وغُلوّ المخيلة الطوباوية ، ودقة الحدوس الحسّية . إنّ أنساقها ، وإن اختلفت في الوسائط ، اتفقت ــ في حقل المعرفة بصفة خاصة ــ على غاية عامة واحدة : تأسيس العلم الجديد ، ودخول عصر الحداثة .

أما حكم فولتير فيتضمّن دلالة خاصة . ذلك بأنّ هذا المعجب بنيوتن والمتحمس له ، والداعية الكبير إلى فلسفته الطبيعية في فرنسا ، رأى في العلم البيكوني حدثا تاريخيا بالغ التأثير ؛ فهو بمثابة « الهيكل الذي استخدم لإنشاء الفلسفة الجديدة . وما إن ارتفع هذا الصرح ــ ولو جزئيا ــ حتى لم يعد لهذا الهيكل نفع الاستعمال . لم يكن المستشار بيكون يعرف الطبيعة بعد ، ولكنه كان يعرف المسالك المؤدية إليها ، فكان يشير صوبها »(٤٣) . قد يغالي فولتير عندما ينعت بيكون بأنه « أب الفلسفة الاختبارية » ؛ غير أن القدماء حتى وإن طبقوا الاختبار فإنهم لم ينظموا عناصرَه في نسق منسجم ومستقل بذاته ، من ذلك أنّ اختراعات و« كشوفا فذّة عرفت (على حسب فولتير) النّور حتى في العصور المظلمة ، غير أنها كانت وليدة المصادفة أو وليدة غريزة ميكانيكية في أحسن الحالات : كاكتشاف النّار ، وفن صناعة الخبز ، وتحويل المعادن ، بل المطبعة والبوصلة والقارة الأمريكية كذلك »(٤٤) . ثم تغير مجرى الأمور مع أعمال بيكون ، إذ أصبحت الفلسفة مخبرا للمستقبل : « ليس هناك تقريبا تجربة واحدة من كل التجارب الفيزيائية منذ بيكون لم يأت ذكرها في كتابه . . . كانت الطبيعة كنزا مخفيًا فطن هو إليه ، ثم اجتهد جميع الفلاسفة في الكشف عنه »(٤٥) .

كان مما لابد منه انتظار القرن ١٨ حتى يُكشف ثراءُ فلسفة بيكون ؛ إذ إن صيته السّيء في عصره جعل الجمهور يغفل مؤلفاته إلى حين . ولأحكام ديدرو ودالمْبير وفولتير دلالة أخرى هي الإشارة إلى الموقع الاستباقي (anticipateur) للخيال البيكوني ، كما جاء في مدينة العلم المثلى . نقول موقعا استباقيا لا مبشرا (précurseur)؛ إذ قد يعني التّبشير وعيَ المخيلة بوظيفتها النسبية في مسار التاريخ فيكسبه اتجاها غائيا وقبليا نحن من المحترزين إزاءه . أمّا الاستباق فلا يصير استباقا إلا بعد أن تتحقق صوره في الواقع . إنه لا يَصدق إلاّ صدقا بَعْدِياً . وعلى هذا النّحو استبقت المخيلة في أطلنتس الجديدة الاختراعات الكثيرة اللاحقة ولم تبشّر بها . ومن دلائل ذلك أنّ الإنشاء الطوباوي جاء في هذا الكتاب روائيا في صيغة الحاضر لا في صيغة المستقبل . فإذا كان التبشير يُخضع الحدثَ التاريخي لحتمية صارمة ، ويعلله بأسباب غائية تقتضي وجوبا أن يكون السلفُ مبشرا بالخلف ، فإنّ الاستباق لا يعدو أن يكون استحضاراً عفويا لصورة الغد المرجوّة .

من هنا نسوق تحديدا ثانيا للمدينة الفاضلة : إنها لا تبشرّ ولا تتنبأ بوقائع التاريخ ، بل تسجل الرغبات الدفينة للأفراد أو الجماعات

(*) Sprat, (**) Boyle, (***) Glanville

المنتسبة إلى حقب تاريخية معيّنة . وهى رغبات غالبا ما تتدثر بكساء المستقبل ، أو يشدهـا الحنين إلى العصـر الذهبى القـديم . غير أن جمهورية أفلاطون ما كانت تبشيرا بمدينة الفارابى أو بإيطوبيا طوماس مور ، ولا جزيرة حى بن يقظان بجزيرة روبنسـون كروزو ، كـما لم تنبىء أفكار روسو أو موريللى بمساواة شارل فوريبه ، ولا فالاستنارات هذا الأخير بمجتمع ماركس الموعود . وإذا ما إستسغنا صيغة هيجلية قلنا إنه فقط بعد ظهور مراحل التطور العليا ، وبعده فقط ، تصبح مراحلُه السفلى بذورا للعليا بالقوة ؛ فالمرحلة الأعلى تدلنا على الطريق التى قطعت ، وفيها تتفتح براعم العملية التاريخية الأسبق . حينئذ يعود الفكر إلى البراعم ليكتشف فيها استباقا للثمرة .

ويبقى لنا الآن بسط هذا السؤال : ما الذى يجعل أطلنتس الجديدة مدينة علم مثل تنتسب إلى حقل الإيطوبيا قبل أن تنتسب إلى الحقل المعرفى والإبستيمولوجى ؟ وتحمل الإجابة التى نقترحها تعريفا ثـالثا للإيطوبيا بعامة : موقع أطلنتس الجديدة موقع طوباوىٌ أوّلا وقبل كل شىء ، لأنها تبسط علينـا منتجات الفكـر وإبداعـات المخيلة بسطاً مفصّلاً ، دون ذكر الوسائط والوسائل القمينة ببلوغ النتائج . فقارىء هذا الكتاب يجد نفسه ، منذ الوهلة الأولى ، حيال اختراعات حقّا مدهشة ، ولكنه لا يكاد يعلم شيئا عن طرقها وقوانينها الداخليـة ، حتى وإن علم أنّ مصدرها المؤسس هو العلم الاستقرائى . وجدير بالذكر هنا ، على سبيل المثال لا الحصر ، أن أهل « مدينـة بنسالم » اكتشفوا عناصر الماء الكيمياوية ، بيد أنّ بيكون لا يشرح طبيعة هذه العناصر ، كما تمكنوا من تحلية الماء واصطناع شراب جديد ، غير أنّ الكاتب لا يذكر كيف وفقوا إليه . والشأن نفسه بالنسبة لاختراع « فن الطيران » ، أو « الغوص » تحت البحار ، أو اصطناع أجناس حيوانية ونباتية جديدة ، إلى غير ذلك من الكشوف والابتكارات .

وعلى هذا النحو يمكث سر الاختراع سرّا طوباويا مطبقا على هوة سحيقة لا يمكن عبورها بين الكينونة وما يجب أن يكون ؛ أى بـين حالة العلوم كما عرفها بيكون فى عصره وحالتها المثل كما تخيلها على جزيرة أطلنتس الجديدة وهنا تبتعد الإيطوبيا بحدوسها الخالصة عن العلم وطرق استدلالاته .ويبرز الفارق بينهما كبيرا ؛ ففى حين يتقدم العلم على طريق شائكة ومستعصية ، منتقلا من خطإ إلى حقيقة هما دوما نسبّيان ، ومراجعا افتراضاته واستنتاجاته على الدوام ، بحثاً عن الحقيقة أى عن جانب الحق فى الفكـر البشرى ، تقـودنا الإيـطوبيا عنوة ، وبأسلوب لا يخلو من دجماطية لترمى بنا على شاطىء النجاة الأخير ، وتلج بنا مباشرة إلى مدينة الحقيقة الخالصة .

٣ ــ ثمة دوماً مجهول مكانٌ أقلّ فساداً : إيطوبيا الجغرافيا .

واكبت الإيطوبيا « الجغرافية » كما نعتها إرنست بلوخ (Ernest Bloch)[٤٦] ، الرحلات والاكتشافات الكبرى وحركـات الهجرة والاستيطان ، دائبة عـلى استنطاق المجهـول ، وباحثـة عن فردوس « الدورادو » الضائع على تخوم نائية[٤٧] . وقبل أن تزدان كتب الغرب بهذا النوع الإيطوبى ، ازدانت به كتب العرب ، فتحدثت فى مروج الذهب للمسعودى ، ونزهة المشتاق للإدريسى ، ورحلات السندباد البحرى فى ألف ليلة وليلة على سبيـل المثـال ، وبـأسلوب مسهب ومثير ، عن جزر النحاس فى بحر الظلمات ، أو عن تلك التى يثمر شجرها نساءً وحورياتٍ ، وعن أقاليم العجائب التى يتكدس بها الماس والزمرّد ، وينصـاع المردة والجن لأوامـر المغامـرين من الإنس ليقهر ما استعصى من قوى الطبيعة . غير أن بحثنا المخصوص بالإيطوبيا الغربية ليس مناسبا للاستطراد حول أدب الرحلة عند العرب .

وغالبا ما يتساءل الفكر الطوباوى عن المكان ، صارفاً نـظره عن الزمان : إنه يقول أين لا متى ؛ فهو يرى فى التاريخ انخراما وتقهقرا مستمرّين ؛ لذلك يتوهّم إعادة التشييد خارج حيز الحضارة ، ويروم جزيرة بكرا لم تطأها قدم إنسان ، الإنسان الأوربى « المتحضر » فى أقل الأحوال : « سيدى . . . إنى أودّ أن أودعك سرّا ، وأن أبـوح لك بواحد من أحلامى الجنونية ؛ فإنى ما قرأت قطّ وصفا لجزيرة خالية ، سماؤ ها صافية ، ومياهها عذبة ، إلا وأخـذنى الشوق إليهـا ، كى أشيد بها مدينة نعيش فيها متساوين جميعا ، وجميعا أغنيـاء ، وجميعا فقراء ، وجميعا أحرارا ، وجميعا إخـوة ، وتكون شـريعتنا الأولى ألا نتملّك تملكا فرديا »[٤٨] وعلى هذا النّحو خاطب الفيلسوف الطوباوى لابييه دى ما بلى (L'Abbe de Mably ١٧٨٥ ــ ١٧٠٩) أحد محاوريه فى كتابه « حقوق المواطن وواجباته » ، المؤلّف عام فى ١٧٥٨ والمطبوع فى عام ١٧٨٩ ، أى سنة قيام الثورة الفرنسية .

وليس مصادفة أن تتفق أهم الآثار الطوبارية على الشكل الجزيرى (insularité) للمدينة الفاضلة . ويحدث أن تشد الإيطوبيا الرحال قبل الرّحالة والملاّحين جوابة العالم ، فتفسح أمـامهم الطريق تخيـلا واستباقا ، لتزيح أعمدة هرقل ، وتوسع حدود العالم . ولابد مهما بلغ التشـاؤ م فى دنيانـا من أن توجـد عـلى الأرض أطلنتس مجهـولـة ، لا يكشف عن سرها إلا صفوة الناس . يكون العيش عليها أقل فسادا وأقرب إلى تعاليم الحكمة . وكان أفلاطون قد أشار إلى هذه الجزيرة فى مؤلّفه « قريتياس » (Critias)

وعندما كانت فتوحات الإسكندر توسع حدود العالم المعلوم ، قـدم أحد الرحالة - وهو جامبيلوس (عاش فى القرن الثالث قبل الميلاد) - سرداً مثيراًعن جزيرة الشمس المحفوظة « التى يعيش أهلها بين الحقول التى تهبهم كل وسائل العيش . . ومن الثمار ما يزيد على الحاجة . . وهم لايعرفون الزواج بينهم . . ولأن الغيرة والـطمع لايعـرفان إلى قلوبهم سبيلاً فإنهم يعيشون فى تناغم أمثل لا مزيد عليه[٤٩] وسوف ترون هذه التسمية ذات السّمة الرّواقية لعـدد من مهندسى المدن الفاضلة لا حقا ، من بينهم تـوماسّـو كمبانيـلا ، الذى أطلق عـلى إيطوبياه اسم مدينة الشمس (١٦٠٢) .

ثم أينعت إيطوبيا الأسفار فى أثناء الاستكشافات ثم التـوسّعات الأوربيـة ، فراج أدب الـرحلة الخياليـة رواجاً لم يسبق لـه مثيـل . وليسمح لنا القارىء برغم ثقل السـرد ، بأن نسوق هنا بعض العناوين على سبيل المثال فقط :

L'utopie de Thomas More (1516) ; **La Cité du Soleil**

(1602) de Campanella; **L'Océana** (1656) de Harrington; **Les états et les empires de la lune** (1657), et **du soleil** (1662) de Cyrano de Bergerac; **l'Histoire des Sévarambes (1679)** de Denis de Véiras

(وكان هذا الكتاب أثر بالغ على تطوّر نظرّية المتوحّش الطيّب) Les aventures de **Télémaque** (1699) de Fénelon; **Les voyages de Gulliver** (1726) de Swift ; **La république des philosophes** (1768) de B. de Saint — Pierre ; **La découverte australe** (1777) de Restif de la Bretonne ; **Le Supplément au voyage de Bougainville** (1777) de Diderot ; **Voyage en Icarie** (1848) de Cabet ...

تقدّم هذه المصنّفات الأدبية والفلسفية ، وغيرها مماّ لم يأت ذكره هنا ، عن العالم صورا جديدة وشديدة التنوع : ففى بعضها ثناء على « المتوحش الطيب » ، ومديح للنزعة الفردية الناشئة عصرئذ ، وللحرية الطبيعية والجماعات البدائية ؛ وفى بعضها الآخر شعور بالاختلاف بين سُنن الأمم وعاداتها ومناهجها التربوية ، وبالفوارق بين مسالكها التاريخية ومؤسساتها الوضعية . ومنها ما أقحم أبطاله فى مغامرات فذّة غير قابلة للقياس ، فجعل نمطيّة التفكير الشائع تتهافت أمام أهواء البشر المُهَوِّلة ، وعادت النسب بين الأشياء ليست هى ذاتها بين مقولات العقل ، كما عاد العالم المعقلن الجديد لا يتّسع للحرية الموعودة . ومنها أيضا من وجد فى هذه الفوارق تبريرا للدّعوة إلى موقف « أوربى » و« تحضيرى » أنانى النّزعة ومركزى الاتجاه . غير أن الفضل يعود إلى هذه المصنّفات فى إدراج النّسبية فى التفكير الأوربى وإطلاقها على أحكام القيمة والوجود . ولقد اتفقت على رفع لواء العقل فى وجه سلطان التقليد ، وفتح كتاب الطبيعة مكان كتاب الموروث التاريخى ، وعلى تبديد الهالات القدسية التى أحاطت بهذا الأخير طوال العصر الوسيط .

ومن الفلاسفة من تعلّقت همّتهم بعالم النجوم الأبدى ، لا لأنه لنموذج المعرفة العقلية أطوع ، ولقوانينها أصدق وحسب ، بل لأنه كذلك لا كتمال الفضائل المدنيّة أنسب وأصحّ ، فشككوا ، على هذا النحو ، فى أنْ تكون الأرضُ للبشر مقامَهم الأفضل .

وحتى بعد أنْ شاعت اكتشافات جاليليه ، ثم قوانين نيوتن الصارمة على وجه الخصوص ــ وهى التى أحلّت رياضيا فى المادة فروقا كمية محل الفروق النوعية الأرسطية ، فأزاحت تبعا لذلك أى تفاضل بين الأكوان ــ فإنّ هناك من الفلاسفة المحدثين من لم يستسغ صراحة العلم الحديث ، فراح يضفى على الكون قيما تقنية وفيزيائية متناسبة مع وازعه الأخلاقى(٥٠) ومنهم من توهّم أنّ للموضع الجغرافى تأثيرُ على سلوك الناس ؛ فمن يدرى ؟ عسى أن يصير الإنسان أعقل وأعدلَ ، وتبعا لذلك أنقى وأسعد ، لو أمكنه التخلص من ثقل كوكبه الأرضى الكثيف والمحكوم بقانون الجاذبية ! ولا يدهش القارىء إذا نحن تحدثنا فى هذا المضمار عن إمانويل كانط ، ولو باقتضاب شديد . وطبيعى ألاّ يكون مقصد قولنا هنا كانط فى طوره النقدى ، بل فى طوره ما قبل النقدى . لقد شاء كانط فى كتابه التاريخ الطبيعى ونظرية السماء ؛ أو بحث فى تركيب بناء العالم كله وأصله الميكانيكى وفقا لمبادىء نيوتن (عام ١٧٥٥) أن يتخيل فى الكواكب البعيدة بعدا سحيقا عن الشمس عالَمًا أنقى وأفضل . فالمواطن السعيدة حقا ليست على مسافة متوسطة من الشمس ، مثلما هو شأن الأرض والمريخ ، بل على مدى قاص . ذلك بأن كثافة المادة كشافةٌ تنازليةٌ فى زحل أو المشترى ، وبعدهما الشاسع عن الشمس ، سببان طبيعيان فى وجود عالم مادى أخلص ، وعالم روحانى أسمى : « من زحل حتى المشترى ، ولعله فيما وراء ذلك ، يتعاظم على حد سواء كمال العالم الروحى وكمال العالم المادى للكواكب المختلفة (إذا ما كانت هناك كواكب أخرى غيرهما) ، ويترقّيان طردا مع ابتعادهما عن الشمس »(٥١) . وفى هذا المضمار كتب إرنست بلوخ كاشفا عن المعانى الطوباوية فى كتاب كانط : « على هذا النحو تخيل كانط نظيرا شاذا كأكثر ما يكون الشذوذ لقاعدة نيوتن القائلة بتناقص الثقل حسب مربع المسافة ؛ وهو ما يعنى (عند كانط) أنّ تناقص جاذبية الثقل تتناسب مع ازدياد جاذبية النّقاوة ، وفقا للحلم الذى يرى أنّ ثمة تضادا بين الثقل (الفيزيائى) والنور العقلى(٥٢) » . إن ثقل الأرض وقانون الجاذبية الصارم المتحكّم فى موقعها من الكون وفى مدارها حول الشمس حرماها من أنْ تكون للعقل مأواه الأنسب ، وللكائنات الحية موطنها الأسعدَ .

بيد أنّ هذه العوالم السامية والجليلة هى ــ فى مخيلة كانط الحرة والمتلاعبة تلاعبا عفويا مع ملكة الفهم ــ صورة مطوّرة ومؤمثلة للأرض . ففى مؤلفه **أحلام رائى أشباح مفسّرة بأحلام الميتافيزيقا** (عام ١٧٦٦) يعدّل الفيلسوف أحكامه القيمية ، ويقلّل من شأن الفصل بين العالم العلوى والعالم السفلى ، فيغدو تجليلُ العالَم الآخر ، مأهولا كان أو غير مأهول ، مسألة نسبية : « عندما نتحدث عن السماء على أنها مقام السعداء فإنه من الشائع تخيلُها فوق رؤ وسنا ، بعيدا إلى أعلى فى الفضاء الذى لا قياس له . ولكنّنا ننسى أن أرضنا عندما تُشاهد من تلك البقاع ، تتبدّى هى أيضا على أنها واحدة من نجوم السماء العديدة ، فلعلى سكان العوالم الأخرى قادرون على الإشارة صوبنا بأصابعهم ، قائلين ، عن حق ، بعضهم لبعض : لتنظروا هناك بعيداً ، حيث المسرات الخالدة ، والمقام السماوى المتهيء لاستقبالنا . وفعلاً إنّ جنونا مذهلا لدى الإنسان يجعل إندفاعَ أمله الجياش مرتبطا دائما بمعنى الصعود ، دون أن نتفطن إلى أنّ صعودنا ، مهما بلغ من علوّ لابد له دائما من السقوط مجدّدا للوقوع بثبات على عالم آخر »(٥٣) ، بمعنى أن الأرض قد تكون بالنسبة للكواكب الأخرى موطنا « علويا » إيطوبيا ، فأحرى بها وأجدر أن تكون كذلك بالنسبة لسكانها . وطلب الكمال هو إذن فى منظور كانط ممكن وواجب ها هنا على كوكبنا ؛ فلا داعى لتأجيل برنامج التقويم والترقى إلى موعد لا تاريخى ، أو لإقصائه من الأرض إلى حيز جغرافى ثان . ولا يسعنا هنا إلاّ الاستشهاد ثانية بكلمات إرنست بلوخ البليغة : « لعالم النجوم من جهة معناه الإيطوبى إغراؤه ، لأنه يشكل رمزا سماويًا ، غير أنّه يجب البحث عنه وإنشاؤه ها هنا فى العالم التحتانى وبين البشر (. . .) إنّ النقاط المضيئة التى تتلألأ هناك بعيدا كانت قد جذبت أوّلا أنظار الناس صوب العلا ، ووهبت السماء المزدانة بالنجوم صورة السلام والجلال والصفاء . بيد أنّ هذه الصورة هى على الأرض مهمة للإنجاز وهدف للبلوغ ، فها هنا بيننا توجد القبّة ، وإلى هنا يجب الصعود »(٥٤) .

٤ ـ الإيطوبيا المَدنيّة .

طالما رامت الإيطوبيا الاجتماعية منذ جمهورية أفلاطون ونواميسه إثباتَ صدق مثلها وتفوقها على المدينة القائمة بدعوى الحكمة والحقيقة الفلسفية . وطالما ادّعت لنفسها العلم المدنى النّاقد للمدنيّة السّائرة ، وعلم الأخلاق المخلّص من الأخلاق الجارية .

ويعتقد عامة الطوباويين أنّ مصدر الفساد المدنى كامن فى الغلط الفكرى ، وفى سيادة الأهواء وقصور العقل عن التحكم فى شؤون الدنيا . وخطايا المجتمع نتيجة حتمية لأخطاء الفهم . وتحقق المنطق وتجلى اتساق العقل فى هندسة إقليدس ، ولكنّ العامة حالت دونه ودون الحياة الدنيا . وتبعا لذلك لا يمكن « لكهف » الحياة الدنيا أن يكون « رواقا » للحكمة ، بمعنى أن التاريخ فى نظر الطوباويين ، قدماء ومحدثين ، صيرورةُ كونٍ وفسادٍ ، بل أحيانا سديم مطبق . الأ نرى غالبيتهم ينشدون حلولا خارج التاريخ ، وينشئون تخيّلا ومنطقاً مدنهم الفاضلة على جزر أبكار ونائية ؟ لأبّد فى تقديرهم من لوح أبيض لا رسم عليه لتبعث الإيطوبيا المدنيّة من جديد ، أو لتعيدها إلى حلقتها الأصلية ، حنيناً منها إلى الجماعات القديمة ، وإلى براءة الإنسانية الأولى . وما يشدّ انتباه المؤرخ للفكر الاجتماعى هو تزامن ظهور الأثار الطوباوّية الكبرى مع الحقب الحضارية الكبرى . فكلما انتاب التفكك قيما قديمة وعجزت قيم جديدة ناشئة عن السّيادة ، مثّلت المدينة الفاضلة لمخيّلة الناس ، مجموعات كانوا أم افرادا . ويبحث الحيارَى منهم عن ملجأ يركنون إليه ويطمئنون ، فينقلب البؤس أو الشعور به إلى حلم اجتماعى سعيد ! وبعبارة فلسفية نقول : إنّ حدس المستقبل الطوباوى يستبق عادة توسّطات الواقع واستدلالات العلم ، وقد يتزامن معها ويتناغم (كمبانيلاً ، بيكون ، فوريبه) .

٤ ـ ١ : جمهورية أفلاطون بين الطوباوية والواقعية :

كان لانحدار المدنيّة اليونانية وبداية تفككها أثر بالغ على تشكلّ ردود فعل طوباوية أولى . والأرجح أن تكون « جمهورية » آنتيسْتينيسْ الأثيني (Antisthēne) أولَى الإنشاءات الفلسفية الساعية إلى تقويم نظام المدينة على أساس نظام أخلاقى مثالى . ونحن لا نعرف شيئا عنها لولا ما خَلّفه أتْباع انتيستينس من الكلبيينَ (les cyniques) . والمعروف عن المدرسة الكلبيّة نبذُها التّملّك الخاص والتّمتّع الحسّى بالخيرات ، ودعوتها إلى حياة تزهد وصرامة . فهى تعتقد أن الشّظف شرط المساواة بين الناس ، وأداة لتطهير النّفس من الشهوات الدّخيلة والأهواء المدنسة ، وطريق إلى إرساء نظام أخلاقى صارم . ولقد نسجت الأسطورة حول ممثليها كثيرا من الرّوايات ، لَعَلّ أغربها سيرة ديُوجين الكلبى الشهّير (Diogènes le cynique)(٥٥) .

وإذا ما كانت فلسفة أفلاطون فلسفةَ « الدّولة ـ المدينة » ، وكان يحدوها الأمل فى إعادة بناء وحدة المواطن الحر مع مدينته ، فإن الحكمة الرّواقية عندما شاهدت انخرام الوحدة القاعدية للمواطنة ، وتأزّم « الديموقراطية الأثينية » ، استبَقت وقائع التاريخ (أى ظهور « النزعة الكونية » مع انتصاب الإمبراطورية الرومانية) ، فنقلت القطيعةَ بين المواطن الأثينى ومدينته من دائرة الواقع إلى دائرة الفلسفة ، وأمْثَلَت النّزعةَ الفرديةَ النّاشئة . هاهُنا انفكّ الحبل السُّرِىّ بين الفرد والجماعة ، فأعاد الرّواقيون إنشاء الوحدة على مستوى انتقائى ونُخبوى تجسّده جمهورية الحكماء الكوزموبوليتية . إنهم دعوا ، مقابل النموذج الاسبارطى الأصغر الذى اقترحه أفلاطون ، إلى مشروع كونى لا مكان فيه للمال والجند والعدالة ! فما الحاجة فى رأيهم إلى أدوات قسرية لو أنّ الناس غالَبُوا أهواءهم حتّى تَطَهّرُوا ؛ لو أنهم اقاموا مجتمعَ الألفة والإخاء ، وأشاعوه على الأرض قاطبة ، وفيه ركنوا إلى السكينة (ataraxie) ، ثم واجهوا الموت برباطة الجأش والاستسلام والحكمة الباسمة .

يُعدّ كتاب الجمهورية أوّل مؤلَّفٍ قدّم رسوماً مفصّلة عن المدينة المثلى . ولقد بيّنا سابقا كيف أنّ دعامة الخطاب الطوباوى المركزية هى التّبسّط والتفصيل فى وصف المستقبل . لكن إلى أىّ حدٍّ كانت جمهورية أفلاطون العادلة مدينة مُثلى ؟ وما مضمونها الطّوباوى ؟

كان لابد من انتظار النّقد المعاصر لتستعيدَ جمهوريته أصالتها التّاريخية ؛ إذْ لم يسلم إحياءُ تراثه فى أثناء عصر النّهضة (طوماس مور) والتّنوير (روسّو ، مابلى) من تحريفات . فالقراءات الانتقائية فَصَلَت الجمهورية عن نموذجها المرجعى الواقعى ، وصاغت تعاليمها صياغة تجريديّة ، فغدتْها بمثالية هى فى غِنىً عنها . لقد مُثّلت دولة اسبارطة لفلسفة أفلاطون أنموذجا مرجعيا تاريخيا . فبُنيان اسبارطة الصّارم ومراتبها الاجتماعية المغلقة تتراءى من خلف ستائر الفضيلة الأفلاطونية الشفّافة والجميلة . إنّ الفلسفة التى آلت على نفسها فضح زيف الواقع وبريقه هى نفسها ضاربة بجذورها فى عمق الحياة اليونانية لتعيد إخراجه فى كساء مثالى بهىّ .

فى البدء كانت براءة البشر ؛ وكان « عصرهم الذّهبى » الذى تغنّى به الشاعر هيسيدوس قبل أفلاطون . بيد أنّ الفيلسوف لا يحبّ الشعراء ، وهو أيضا لا يتغنى بالعصر الذهبى على طريقتهم .

عاش هيسيدوس فى القرن الثامن قبل الميلاد . وتعبّر المقاطع التى بقيت من أشعاره عن حنين إلى حياة البادية والحقول التى كانت تهب النّاسَ خيراتها دون شديد عناء . ولقد ذهب فى ظنّه إلى أنّ روابطَ ألفة ووئامٍ ومساواة كانت تنّظم حالة الطبيعة هذه .

وعلى الرّغم من أنّ أفلاطون كان ينشد فى جمهوريته مجتمعا مطهّرا لا زخرف فيه فإنه كان يسخر من عصر الشعراء الذى لم يعد عنده إلا مجرّد ذكرى عابرة . إن الاكتفاء من « الحاجات الضرورية » ، أى من قوت ومسكن ولباس يُبقى الإنسان فى حالة أشبه بالحيوان ، كافتراش « حصر محبوكة من القش » ، والتّغذى من « القمح والشعير المصحوبين بالملح والزيتون والجبن والبصل » ، غير أنّها حالة تضمن للناس « صفاء العيش »(٥٦) . وبهذه العبارات الصّلفة خاطب سقراط محدّثه جلوكون فى محاورة الجمهورية.بيد أنّ جلوكون لا يلبث أن يبسط عليه هذا السؤال الاستنكارى : « لو أنّك صمّمت مدينةً للخنازير فماذا كنتَ تطعمها غير ذلك »(٥٧) . ومردّ الإشارة إلى الخنازير ليس إلى تأفّف من الحيوانيّة وقوّتها الشهوانية ، بل إلى تقبيح الاعتدال المجحف فى الحاجات ، وإلى سخريةٍ من طريقة الكلبيين . أجل ، إنّ أفلاطون لم يكن من دعاة العيش البدائى . لكن الخطاب الافلاطونى يبدو فى ظاهره متناقضا ؛ فالشّظف والعَفاف المنبوذان فى البداية يسترجعان وظيفتهما فى المدينة المثلى عندما يصبحان فضيلةً

المرتبة الأدنى ، أى مرتبة الحرفيين والمنتجين . إن مغالاة « العامّة » ، وتأجج شهواتها ، سبب بلاءٍ ونقمةٍ على المدينة ، وفوضى فى نظامها ومراتبها ولن تُقهر هذه النّزعة بين العامة إلا بفرض حدود الاعتدال والعفاف عليها تخصيصاً[٥٨] .

لقد قاد جلوكون بسؤ اله الاستنكارى المذكور سقراط إلى الاعتراف بأنّ حالة الطبيعة هى لحياة الخنازير أصلح . فلننظر الآن كيف سيقود سقراط جلوكون إلى إدانة اللّذة الحسّية . يريد محاورُ سقراط أن يعيش النّاس عيشةً مدنيةً ، يستهلكون من جميع الطّيبات ما يلبّى الشهوة والحس والذّوق . بيد أن فنّ المُحاورة يقيم لذلك اعتراضين اثنين ، فيتهافت إنشاء جلوكون ليعود به سقراط إلى الاقتناع بحالة وسطى بين حالة الطبيعة البدائية وحالة الرّفاه المدنى . فمن شأن العيش المترف أن يولدَ أوّلا الميوعةَ بين أهل المدينة ، وأن يُجنّدَ طبقةُ المحاربين ، لأنهم لن يقنعوا بـ « الضرورى من المواد » ، بل يلزمهم « النقش والرّسم والذهب والعاج وكل متاع ثمين »[٥٩] ، حتى لتضيقَ المدينةُ دون تحقيق ذلك ، فتمدُّ أطرافها ، وتتنوّع فيها المهن لتشمل « الشعّراء والمنشدين والممثلين والراقصين والقصّاصين والمقاولين وصنّاع الأدوات على اختلاف أنواعها ، صانعى البهارج وحلى النساء »[٦٠] . إنّ عيشا كهذا يُبقى على الإنسان فى حَالة توتّر دائبة ، تأباها فلسفة أفلاطون التى تروم طمأنينة النفس ، وترى الكمال فى السُّكينة . وأما حجّة سقراط الثانية فهى حالة الحرب والتّشاحن التى تسببها الرّفاهية . ذلك بأن المدينة ستبحث عن موارد جديدة لإشباع حاجات أهلها ، فتُوغِل فى طلب الثروة بغير حد[٦١] . وفى هذا الشره دمارها ، جماعة وأفرادا .

ويمكننا أن نعد جمهورية أفلاطون أوّل مؤلف فلسفى ذى نزعة سلميّة صريحة . ولقد كان لها صدى لدى عدد من مفكرى عصر التنوير الذين وقفوا موقفا مميزا وناقدا من التوسّع الأوربى مثل ديدرو ، ورينال ، وموريللى ، فى فرنسا ، وهردر وكانط فى ألمانيا . ولئن اعترض أفلاطون على الطريقة الكلبيّة المغالية فى التزهّد والتّنقى لم يُبح فى جمهوريته العيش المترف والملذّات الحسيّة ، إذا ما استثنينا شيئا من التحرّر الجنسى . إنه منح المشرّع الحكيم حَق تحريم زخارف الفنون الجميلة ، ومباهج المدنيّة المصطنعة ، بل ذهب إلى حدّ وضع « الصّيغة التى يجب على الشعراء أن يصوغوا بها أساطيرهم » « دون مجاوزة حدودها »[٦٢] . ففى رأيه أن هوميروس كذب عندما وصف سيرة الآلهة بالتّشاحن والتّنافس ، فأصْل الشرّ فى الكون وبرّره . إنّ « الصانع المدبّر » (الله) فى اعتقاد أفلاطون هو علّةُ الخير ليس إلاّ . ومن ثم فإنه فى مستطاع الإنسان أنْ يُقَوِّمَ دنياه ويحسّنَها ويجمّلها ، بفضل الدّربة والمعاناة والمشاركة فى الصّور السامية . وها هنا يكمن المغزى المتفائل لكتاب الجمهورية ، ونزعته الإنسانية والعقلانية ، التى جعلت منه أثرا خالدا ، أضاء مراحل القلق الفكرى والبحث عن الجديد بصفة خاصة .

بيد أنّه إذا كانت التراجيديا وأساطير الشعراء لا تستهوى ذوق أفلاطون نتيجة لدور الأهواء والغرائز فيها ، فإنّ الموسيقى لها المقام الأوّل فى تهذيب شباب المدينة السعيدة ، يليها « الجمباز » . بيد أن ما يهمّنا هنا هو الطريقة القسرية والتّقييدية والإقصائية التى تميّز الأخلاق الأفلاطونية ، لامكان فى الجمهورية لألحان شجيّة ، ولترنيمات هادئة ومسترسلة (الميلوديا) ؛ فهى لا تناسب حتّى المرأة التى تهبها المدينة العادلة منزلة كريمة ، فتشارك الرجل شؤ ون الاقتصاد ، وفنّ الدفاع الحربى ؛ فما بالك بالحرّاس ؟ إن « اللّحن الدّورى » الجمهورى وحده يمثّل « رنّة الجندى الشجاع وهديره ، فيدفع به نوازلَ القدر بعزيمة لا تخور » . وتتمادى تدقيقات سقراط وجلوكون بعيداً فى تحريم عدد من الإيقاعات والطّبقات الصّوتية حتى لا تحتفظ إلا بنوع واحد : الموسيقى الدّورية بعنفوانها المحارب ، وإيقاعها « الطبيعى الملائم حياة الرجولة المتزنة »[٦٣] . والطبيعة هنا هى « العقل السليم سلامة حقيقيّة »[٦٤] .

إنّ همّ أفلاطون الأول ــ وهو يشاهد تفكّك المدينة اليونانية ، وتفسّخ قيم « أرستقراطيتها المحاربة » ــ هو أن يرى الوحدة تتغلب على التّنازع . ولئن خصّ الجند بوظيفة الموسيقى التربوية فكانت معبرةً عن فضيلة الشّجاعة عندهم ، مخاطبةً قلوبهم ، لتغليب النفس الغضبية على النفس الشّهوانية ، فإنه قصر أيضا نموذجها الرّياضى وماهيتها على الحكماء المشرّعين ، أهل المرتبة الأولى.. هكذا يوجّه العقلُ (الرأسُ) القوةَ الغضبية (القلبَ) لتتغلّبَ على القوّة الشهوانية (الأعضاء) لدى المحارب .

وينتظم أهل المدينة الأفلاطونية فى مراتب ثلاث : المشرّعون الحكماء والجنود والمنتجون من أهل الصّناعة والحرف . أمّا العبيد فمُبْعدون عن المواطنة . وهم وإن كان لهم دور فى الإنتاج فمن حيث هم أدوات حية أو نشيطة ، على حدّ اصطلاح أرسطو لاحقا ؛ فلا يمتاز الخادم على سائر الوسائط إلا بقوّته النّامية .

وأدنى المراتب هى عامّة المنتجين ممّن « ليست لهم قوى عقلية »[٦٥] . وقد خصّهم « الصّانع المدبّر » بهذا الحظ ، بأن خلط النفسَ عندهم بالحديد والنّحاس . فهم فى المدينة كالأعضاء من الجسد . ومن شبَّ منهم على مهنة دأب عليها حتّى الممات ، ومحتوم عليه ألاّ يرتقى ، كما لا يرتقى واحد من نسله ، إلى المرتبة الأعلى إلاّ استثناءً يكاد ينعدم : « فإذا ما ولدَ العمال أولادا ثبت بعد الحكّ أنّ فيهم ذهبا أو فضة وجب رفعهم إلى مِنصّة الأحْكام : أصْحاب الذهب حُكّاما وأصحاب الفضة مساعدين . ولقد جاء فى القول الحكيم إنّ المدينة التى يحكمها النّحاس والحديد هى إلى البَوار »[٦٦] . وهنا نرى أنّ عقلانية أفلاطون لا تتردّد فى استخدام عناصر أسطورية خيمياوية ، إن صحّ التعبير ، لعلها تكون حجة أو حيلةً فى إقناع « أبناء هذا الزمان » بجدوى نظام المراتب الاجتماعية المغلق ، فلا تختلط الواحدة بالأخرى ، كما لا تمتزج المعادن الكريمة بالمعادن الوضيعة إلاّ عرَضاً يتوجّب على الخيمياء تخليصها منه .

أمّا فى أعلى المراتب فقد أنزل أفلاطون المشرّعين لقيادة المدينة ، من بين الحكماء ، مخيّرا بهذه الطريقة ومقدِّما الحق على القوة . وهو رأى ستأخذ به عقائد حقوقيّة وفقهية لاحقة ، من ضمنها الرّوسويّة ، حتى بعد أن فنّدها مكيافلّى فى كتاب الأمير (عام ١٥١٣) . وإذا ما كان حظُّ المنتجين الحديد والنحاس فحظ المشرعين الذّهب . وهم فى المدينة بمثابة الرأس فى الجسد . لقد كان حلم أفلاطون الكبير أن يصير الحكيم أميراً والأمير حكيما . فالتمييز بين الخيرِ والشرّ مشروط عنده بتمييز معرفى بين الحق والباطل . ومردّ ذلك أنّ النظر العقلى ــ فى مجتمع الرّق القائم على تقسيم عبودى للعمل ــ هو أقصى درجات

المتعة والحرية اللتين تستلزمان وجود « وقت فراغ » للرّياضة الفكرية . وفى الأصل الاشتقاقى لكلمة « سكولى » اليونانية — ومنها المدرسة — معنى التسلّى بوقت الفراغ ؛ وهو مما لا يحصل عليه إلاّ من يقف خارج الإنتاج المادى المباشر .

وتتوسّط المرتبتين الدّنيا والعليا مرتبةُ الجند ، ممّن مزج الصانع المدبّر النفسَ عندهم بالفضة . وهؤلاء هم حماة المدينة ، واجبهم طاعة المشرّعين وحراسة « قطيع الأغنام » — بعبارة أفلاطون نفسه . وهم فيها بمثابة القلب من الجسد .

لقد استقى أفلاطون نموذج التّراتب المدنى فى جمهوريته من النّظام المصرى القديم ، ومن نظام اسبارطة فى عصره . بيد أنه أحدث فيه قلبا ذا دلالة عميقة ، عندما قدّم مرتبةَ العقل المُشرّع على مرتبة المحاربين ، والحقَّ على القوة ، فشدّ السياسة المدنية إلى علم الأخلاق برباط وثيق ، حتى يتناسبَ الهرمُ الاجتماعى مع معبد الفلسفة الذى أنشأه ، والذى بمقتضاه يقسّم قوى النفس إلى ثلاث : عاقلة (المشرعون) وغضبيّة (المحاربون) وشهوانية (المنتجون) ، أى إلى « مفكرة ومنفّذة ومنتجة »(٦٧) . وهو يجعل من النفس الغضبية (قوة الإرادة) ضدّا للشهوانية (حليفة اللّذة والتّمتع الحسّى) . الأولى « حليفة العقل الطبيعية ، ما لم يُفسد سوءُ التربية بناء النفس »(٦٨) . ليس هناك إذن تواصل مباشر بين الحكمة والغريزة ، بل تتوسطهما القوة الغضبية .

يبقى أن فضائل المدينة الأفلاطونية ثلاث ، تضاف إليها رابعة : العفّة والشجاعة والعفاف (أو الاعتدال) . والعفاف يعنى التضحية ؛ وهو قوام المدينة الصّالحة ، الذى يجب على العامة تحمل القسط الأوفر منه . أليس هناك تناقض ، فى ظاهر القول على الأقل ، بين مبدأ التضحية ونكران الذات ومبدأ « المنفعة الشخصية » الذى به يفسر أفلاطون فى الكتاب الثانى من الجمهورية نشأة المدنية ؟ قلنا « فى ظاهر القول » ، لأنّ العدالة ، وهى رابعة الفضائل ورأسها ، تعنى فى نظره ، أنّ الحاجات الطبيعية تختلف من مرتبة إلى أخرى ، وأن كل مرتبة تؤدّى فى المدينة وظيفتها المخصوصة لها دون غيرها ، على النحو الذى يقتضيه نظام الكون ، بدءاً بتكوين الإنسان نفسه ، وانقسام النفس إلى ثلاث . ومن العدالة الأفلاطونية أنْ تضحّى العامة ، وأنْ يستفيد الرأسُ بتوسّط القلب فيما تنتجه الأعضاء . وعلى الرغم من أنّ هذا الفيلسوف قصر العقل على صفوة المجتمع ، فإنه — لمّا جعل منه قبسَ الألوهيّة فى الإنسان — كان صاحب أوّل مشروع ينشد انتصار العقل فى دنيانا . « وما كان مشروع العقل المثالى ليَصيرَ اليوم واقعاً إلاّ لأنّ هناك من كان قد بدأ بتعريفه على وجه الدقة بوصفه مثلا أعلى » — كما جاء فى شرح فرانسوا شاتلييه الممتاز لأفلاطون(٦٩) .

ما هو اجتماعى وواقعى تابع فى فلسفة أفلاطون لما هو عقلانى ؛ ففى العقل وحده تنحلّ التناقضات ، وتمّحى الفروق والنّـزاعات ، وتندحر الغرائز والأهواء . لقد كانت الوحدة غاية إيطوبية تسيطر على فكره ، فقدّم الجمهورية بوصفها مشروع إنقاذ للمدينة اليونانية التى آلت انقساماتها فى عصره إلى مأزق شديد . وسوف يغازل المشروع نفسه أبا نصر الفارابى فى شروط تاريخية وثقافية أخرى ، فيصوغه بروح وبأسلوب مختلفين اختلافا تاما .

لقد أفضى بالناس سوء التربية المدنيّة ، فى منظور أفلاطون ، إلى الزيغ عن تعاليم العقل ، فحلّت حركة الفساد محلّ السكون الخارجى والسكينة الداخلية ، والانفصام محل الوحدة . لذلك نجده يروم قيام « مملكة عقلانية مستقرة » بتعبير إرنست بلوخ(٧٠) ، وقد حمّلها رسالة كبرى تتمثل فى مجاوزة الانقسام . « والانقسام — بتعبير شاتلييه — لا يرجع فى (دائرة) الحق بل فى (دائرة) الواقع »(٧١) ، فدعا إلى مشاعة الأولاد والنّساء والخيرات .

غير أنّ أخلاق أفلاطون التّقييدية والتّطهّريّة ضيّقت مجال المساواة فخصّت المشاعة على المراتب العليا . ويرى إرنست بلوخ أنها « ليست مشاعية العمل بل مشاعية اللاّعمل ؛ فهى للجند والمتعلمين »(٧٢) . وهنا تطالعنا اسبارطة بنظامها الصّلف الصارم ، مثلما كان شأنها تحت حكم لوكورجس ، الذى بقيت صورته عالقةً بخيال كثير من الفلاسفة المصلحين ، كان آخرهم « لابّ دى مابلى » معاصرُ فولتير وخصمه . ما اشتهر به لوكورجس الاسبارطى هو « القوانين الزراعية » و« القواعد التقشفية » التى سنها ، فحرّم على الحكّام والجند كسب الذهب والفضة وكل متاع ثمين ، وأشاع بينهم ، دون عامة الناس ، وسائل العيش ، وأباح « حرية » الجنس بعد أن ضبطها بشروط . وهو ما نجد صداه فى جمهورية أفلاطون المثلى .

أى مدينة هذه التى يقترحها على « أهل زمانه » ؟ هل هى حلم طوباوى خارق لحدود الواقع والموروث ؟ أم هى أَمْثَلَة (idéalisa-tion) لحياة اسبارطة ولواقعها التاريخى ؟ إنها ، فيما نرى وفيما يتبين من عرضنا ، الاثنان معا ، بل هى — إذا شئنا مزيدا من الدقة — إلى الأمثلة أقرب منها إلى الإيطوبيا ، لأنها كأيّة مثالية — بالمعنى الفلسفى المستساغ لهذه الكلمة — تقرّر الواقع بقدر ما تحتج عليه .

إنّ بعض الشروح التبسيطية وقد أضلّتها مثاليةُ أفلاطون المعرفيةُ المُعلَنةُ ، عزلت فكرَه عن هموم عصره ، فجعلت هذا الفكر الفذ من أجل لا شىء ! أو — فى أحسن الحالات — من أجل عالم المعقولات اللاتاريخى ! بل ، إنه كتب عن عصره بلغة عصره ولأبناء عصره . ولعلّنا نتجرأ هنا على القول بأنه لا مكان للحلم فى جمهوريته القاسية والصارمة ، وبأن طوباويته المدنيّة ذات النزعة الماضوية لا يفسرها أمل فى عالم جديد ، بل انغراسها فى واقع عصرها . ولم يترك أفلاطون شأنا من شؤون الحياة ، عامها وخاصها ، إلاّ وقدّره ورتّبه ترتيباً فى نظام دولته الصلب . كتب شاتلييه فى هذا الصدد : « لقد أنشأ أفلاطون إيطوبيا لم يترك فيها شيئا للمصادفة »(٧٣) . إن كان له حلم فمن جهة طلب السكينة والطمأنينة ! حتى لكأننا بالداعية إلى جدل المعرفة داعية إلى وقف جدل التّمدن وحركته وتناقضه ، فجاءت تعاليمُه التّزهدية فى صميمها نقيضا للتقدم .

حدود هذا المبحث لا تتسع لأكثر ممّا ذكرنا . ولكننا نضيف إشارة إلى بعض الفروق المميزة بين كتاب الجمهورية وكتاب النواميس الذى صنّفه أفلاطون فى أواخر حياته ، وفيه راجع عددا من تعاليمه الإصلاحية ، وقد اتضح له فى شىء من الخيبة استعصاء تحققها فى واقع أثينا . ففى النواميس حلّت المدينة الممكنة محل المدينة المثلى ، وتراجع الحقّ أمام القوّة ، وتعاظمت منزلة المحاربين على حساب منزلة أهل النّظر ، وازداد النّموذج الاسبارطى تفوّقاً على النموذج المثالى

وبعد أن أُلغِيَ حقّ الحيازة الخاصة في الجمهورية ، أُعيد إليه التقدير في النواميس ، الذي أعلن حق المراتب العليا فيه وفي الأسرة والزواج . وطبيعي أن تمتد هذه المراجعة إلى الرؤيا الأسطورية الخيمياوية أيضا ؛ إذ أمسى المزج بين النحاس والفضة والذهب في كتاب النواميس مقبولاً ، مثلما أمسى الاختلاط بين المراتب الاجتماعية مباحا .

إنّ مبدأ المراجعة الواقعية كامن فيما نرى في التمثل الكوزموجوني نفسه . ولنشرح في اقتضاب :

لكي يوجد « الصانع المدبّر » (الله على حسب هذا المعتقد) روحَ العالَم ، استلهم من المثل أنموذجا رسمه على المادة ــ الوعاء ، وبه حدّد رسومَها وأشكالها المتعددة . وكان الوعاء (réceptacle) قبل انتظامه وتمثله الصوري ، أي قبل انطباع الصّور فيه وعليه ، فوضى وسديما (chaos) ؛ فهو قبل تدخل الصانع مادة لا شكل لها ولا تعين . كان الوعاء علة ضالة (cause errante) أكسبها الصانع ترتيبا وتناسقا ليكسبها غاية خارجية وغائيّة داخلية . وأين كان هذا الوعاء ؟ إنه « الأين » ذاته ، أو « المكان » على تخوم عالم الماهيات (champ eidétique)، دون أنْ يتماهى معه أو يتساوى . إنّ عالم الماهيات « حيّ في ذاته » ، و« مساو لذاته » . إنه « الهُوهُو » (le même) . أما العلة الضالة (= المادة ــ الوعاء = الكورى = chôra) فهي المغاير (l'Autre) ، أو هي ، إن شئنا تدقيقا ، نقيض التصور (l'anti-concept) . هي كذلك وليست كذلك ؛ لأنها ــ من ناحية أولى ــ ليست الماهيات عينها ، ولكنها تنتسب ــ من ناحية ثانية ــ إلى عالَم غير مرئي[٧٤] . وماذا يمكنه أنْ يكون هذا العالَم غير المرئي ، إن لم يكن عالم الماهيات ذاته ؟

قلنا إن العلة الضالة المستعدة لقبول كل « البصمات » أو « الانطباعات » الصورية هائمة على تخوم عالم الماهيات ، حتى إنّها تكاد تلغي الحدَّ الدقيق بينهما ، أي بينها وبين نقيضها . وهي من جهة أنها كذلك عدمٌ في صميم عالَم الصّور الأبدي . لم يخلق الصانع ، في تقدير أفلاطون ، روحَ العالَم من محض عدم ، بل من عدم ــ وجود (non-etre) . وعلى هذا النحو يتبدّى المغايرُ بما هو تحديد سامٍ للهُويّة الفكرية . وكذلك يشارك الوجودُ المغايرَ غَيْريتَه ، فكان الاختلاف في صميم الوجود . إنّ حقل الماهيات ليس خالصا طَهوراً ، فوجوده مزيج من الصور (القانون) والعلة الضالة (الفوضى والسديم) ؛ من السكون والحركة ؛ من الكمال والنقصان[٧٥] . فإذا لم يكن عالم المعقولات العلوي خالصا بل ممزوجا ، فما بالك إذن بالعالم السفلي ؛ عالم البشر والنّسخ ونسخ النسخ والكون والفساد ؟

ها نحن أولاء قد بلغنا مقصدنا . إنّ كوزموجونية أفلاطون تتضمن ما يبرّر المراجعة الواقعية التي أجراها في كتاب النواميس . كذلك فإنّ المحسوس يشارك المعقولَ معقوليّته . والمعقول حاضر بظلاله في المحسوس ، وإلاّ لما كان للمحسوس معنى ولا غاية . وأما درجة التناسب بينهما أو التنافر فمُقدَّرة بدرجة التّربية والسياسة المدنية .

إنّ مشاركة النفس الإنسانية في عالم المثل تقتضي طموحاً ودربةً ومعاناةً عسيرة المنال . لذلك فإن تصور مواطن طاهر تستوي عنده المنافع الشخصية والقانون الخالص ، وهم تكذبه نشأة الكون ذاتها . لذلك كان عالَمنا الممزوج أحسن العوالم الممكنة . ولعلّ الفروق بين طوباوية الجمهورية الناشدة استعادة الماضي الاسبارطي ، وواقعية النواميس ، تعود إلى تصور فلسفي شامل ، لا ينكر في نهاية المطاف سطوة الواقع ، مهما بدا هذا التصور جانحا إلى عالم المثل الأبدي ، متفرّساً فيه لا يحيد . إن إيطوبيا أفلاطون إيطوبيا الترتيب والنظام .

واقعيّة المدنيّة الأفلاطونية هي الوجه الآخر لمثاليته المعرفية ، وهي قاعدتها الصلبة . إنهما متلازمتان في علاقة شرطية بحيث تُنجب الواحدةُ الأخرى ضمن نسق واحد . وليست المعضلة الفلسفية تبعا لذلك في الخيار بين الواقعية والطوباوية ، بل في إدراك العلاقة بينهما . فالإنشاء الطوباوي يطالعنا منذ إرهاصاته السحيقة بما هو خطاب داخل الفلسفة ، ثري ومتعدد القسمات . وهذه واحدة من ثوابته منذ جمهورية أفلاطون ونواميسه .

ويمضي على جمهورية أفلاطون وجزيرة الشمس لجامبيلوس زمن شتوي طويل أُسْبِتَت فيه الإيطوبيا قبل أن تَيْنع زهورها مرة أخرى في عصر النهضة الأوروبية . ففي تاريخ أوروبا الوسيط نزل درع الحديد الثقيل لنبالة السيف على براعم الحلم الاجتماعي ففتّتها ، كما نزلت غفّارة الكاهن على مكامن المخيلة المستضعَفة فغطّتها غطّاً . هناك استثناءات قليلة على امتداد قرابة الألف سنة بين نهاية العصر القديم وبداية الأزمنة الحديثة ، تمثلت في بعض التجارب النظرية والتطبيقية ، من أهمها : مدينة الله (De civitate) التي ألفها القديس أوغسطين في بداية القرن الخامس بعد الميلاد ، ثم وصايا الرّاهب الإيطالي المتهرطق « جويكم دي فلور » ، المؤلفة في عام ١٢٠٠ تقريبا (J. de Flore, de concordia utriusque testamenti) . وكان مشروع هذا الراهب المسيحي غاية في الطّرافة عصرئذ ؛ إذ أنزل إلى الأرض المدينة الفاضلة الكاملة التي تركها الأب أوغسطين في السماء ، وأراد لخلاص الإنسانية أن يصير « عملية » تاريخية ممكنة للمخططين هاهنا في الدنيا ، فكان أن أوّل عقيدة التثليث المسيحية تأويلا تاريخيا ، يرى في « الأب » رمزا لمرحلة التاريخ الأولى وللعهد القديم ، وفي « الابن » رمزا لمرحلة ثانية تميزت في آن واحد بالحب وبانقسام الكنيسة إلى قساوسة ولائكيين (العهد الجديد) ، وفي « الروح القدس » المرحلة الثالثة ، التي ستأتي لتحقق ها هنا على الأرض خلاص الإنسانية جمعاء ، وتنشيء مملكة عرفانية نورانية لا أمير عليها ولا كنيسة تقودها . كما ظهرت في هذه الحقبة التاريخية « رواية الوردة » لجان دي مونيج (Jean de Meung, Le Roman de la Rose) ، وهي بمثابة ملحمة ذات أصول شعبية ونزعة انتظارية (méssianisme) تتغنى بجماعة المساواة والألفة .

هكذا ، وباستثناء بعض المحاولات القروسطية ، لم يَيْنع الحلم الجغرافي الاجتماعي ــ بالمعنى الطوباوي ــ إلا مع السّير طوماس مور . فلنضف إلى هذه الاستثناءات استثناءً أهم سجلته في تاريخ الإيطوبيا الآداب العربية الحافلة بصور الخيال المرجوّة ، وبأحلام الفلاسفة المدنية والمعرفية . والبحث في هذا الحقل ما يزال يافعا ، يتطلب تمحيصات دقيقة وواسعة ، وتصنيفات جادة ، بحسب المواضيع والأنواع والأغراض والمدارس والشخصيات ، وينطلق من هذا السؤال المثير :

هل هناك حقا إيطوبيا عربية قديما أو حديثا ؟

٤ ـ ٢ من أحلام النهضة الأوروبية
« إيطوبيا » طوماس مور :

قلّ وندر أنْ اكتسب مفهوم ما ما اكتسبه مفهوم الإيطوبيا من دقة تاريخية ، تعود إلى عام ١٥١٦ تحديدا . ففى هذا العام صدر كتاب باللاّتينية يحمل عنوانا طريفا لا يخلو من غرابة : **إيطوبيا للسير طوماس مور (De optimo rei publica statu sive de nova insula utopia)**

وقد تُرجم الكتاب أوّلا إلى الألمانية (عام ١٥٢٤) ، ثم إلى الإيطالية (١٥٤٨) ، والفرنسية (١٥٥٠) ، وإلى الإنجليزية (١٥٥١) . وبداية من القرن السابع عشر صار عنوانه تسمية نوعية لحقل دلالى إشارى ، به تُميَّز ، وفيه تُصنَّف ، طائفةٌ معينة من الإنتاجات الأدبية والفلسفية السابقة واللاحقة .

يشتمل كتاب مور على قسمين ليس بينهما رابط منطقى أو إنشائى ظاهر : قسم أول (هو الثانى تأليفاً) يتضمن نقدا صارما لأوضاع إنجلترا ، وقسم ثان يرسم رسما دقيقا ومفصلا الحياة المثلى على جزيرة فاضلة وسعيدة اسمها إيطوبيا ، يعتمد وصفها على أسلوب التخييل الإيطوبى .

اكتشف ملاح برتغالى اسمه رفائيل[٧٦] الجزيرة المحظوظة ، وعاش مدة من الزمن بين سكانها الإيطوبيين (utopiens) وشاهد ما حققته النّواميس الطبيعية فيها من تآلف وحرية ووئام بين مواطنيها ، ومساواة لا تستثنى إلاّ العبيد القادمين إليها من بلدان أخرى . ثم إن الرّحالة رفائيل كان له ، إثْر عودته إلى أوربا الفاسدة ، لقاءٌ مصادفةٌ مع مور ، فوصف له ما عليه الحياة « هناك » . ولم يكن الرّحّالة إلاّ شخصية وهمية نسجها خياله . وكان فنّ المحاورة قد استعاد عُنفوانَه عصرئذ ؛ وعلاوة على وظيفته التربوية والتوليدية السقراطية أضاف إليه المحدثون مقصداً تعتيميّا يصوغ الآراء الشخصية على لسان الآخرين ، ومقصدا جدليا جديدا لحمل الأحكام محمل القضايا النسبية ، بفضل السؤال والجواب والطّرح والاعتراض .

انحدر طوماس مور(١٤٧٨ ـ ١٥٣٥) من أسرة لندنية ثرية على شيء من النبل . ودرس فى جامعة أكسفورد ، حيث كانت « النزعة الإنسانية » سائدة . وتبعا لذلك تأثر بالفكر اليونانى تأثراً حدّا بوالده إلى نقله إلى أحد معاهد الحقوق . وليس أدل على هذا التأثر من أوجه الشّبه بين إيطوبياه وجمهورية أفلاطون ، ومن الاشتقاقات اللّغوية اليونانية التى نحتها ، حتى لُقّب بـ « أفلاطون النهضة » . ولقد ربطته بـالهولاندى إراسموس ١٤٦٦ ـ ١٥٣٦ (Erasme) ، « أمير الإنسانيين » ، ومؤلف « مديح الجنون » ، روابط فكرية وشخصية حميمة . وتدرّج مور فى المراتب التشريعية العليا ، عن طواعية أحيانا ومكرها أخرى ، إلى أنْ احتلّ المكانة الثانية بعد هنرى الثامن ملك إنجلترا . غير أنّ هذه الوجاهة عجّلت بسقوطه ، إثر اعتراضه على فسخ عقد قران الملك مع كاثرين الإسبانية . ثم ساءت العلاقة بينهما إلى أنْ أعدم فى عام ١٥٣٥ ، دفاعاً عن الكاثوليكية ، وعن سلطة البابا ، ومناهضةً للتجديد الأنجليكانى ، الذى سعى إلى التوفيق بين الكاثولوكية والبروتستانتية الصاعدة . وفى عام ١٩٣٥ أعادت الكنيسة التقدير إليه ، ولقّبته قِدّيساً ، بعد أن نُقّت نظريته من عناصرها المدنية الطوباوية ، بل شكّكت فى أنْ يكون هو الكاتب الحقيقى لإيطوبيا .

إنّ تساؤلا يبقى عالقا وراء هذه السيرة : كيف أمكن لمفكّر مجدد ، لُقّبت إيطوبياه بإيطوبيا الحرية الحديثة والتسامح الدينى ، أنْ يدافع عن الكاثوليكية فى إبّان تفسخها الدّاخلى ؟ هل مرد ذلك إلى شخصيته ذات القسمات المتعددة ؟ أفلَم ينتقد هو كذلك الكنيسة الرومانية ؟ ألَم يستبق فى مضمار التسامح حتّى فولتير شيخ التنوير الفرنسى ؟ الأرجح هو أن تناقضات عصر النهضة ـ ككل مرحلة انتقالية ينهشها التمزق بين القديم والجديد ـ تفسّر جانبا على الأقل من تعدد مواقف مور .

إنّ « مثقف » ذلك العصر يبقى ـ بسبب أنه مثقف ـ مشدودا إلى مبدأ ثبوتى لمحناه عند أفلاطون : البحث عن السكينة الرّوحية والسكون المدنى . من ذلك أن مور رأى فى الحركة البروتستانتية تبريرا عقائديا « لحرب الفلاحين الألمان » التى تزعمها طوماس مونزر (Thomas Münzer) فى عامى ١٥٢٤ و ١٥٢٥ . وكان مونزر طوباويا نورانيا (illuministe) وعرفانياً متحّمسا ، استلهم من مبدأ القضاء والرجاء الذى صاغه اللاهوت اللّوثرى الذّاتى النّزعة (نسبة إلى لوثر Luther) « نظرية عملية » سعت إلى تطبيق التعاليم الإنجيلية فى المجتمع والتّاريخ . وتعترض عقلانية مور على نورانية مونزر ، وتنشد تطوراً بدون أى تشاحن أو نزاع ، مبرهنة هكذا على رؤيتها الأُخْرَوِيَّة والانتظارية : الأمر بالواجبات ، مع تأجيل الفعل إلى يوم المعاد .

وأين كان يمكن لتطور كهذا أن يحصل ؟

غالبا ما تُخيِّر مصَمِّمو المجتمعات الفاضلة جزرا استوائية أو مدارية ، لاعتدال مناخها وطيبته ونأيه بصفةٍخاصة عن أماكن الفساد . ولعلّ ابن طفيل كان فى حى بن يقظان من السبّاقين فى هذا الاختيار الجغرافى . غير أن إيطوبياه كانت إلى البحث المعرفى أميل منها إلى البحث عن السعادة المدنية . وأما الرحالة رفائيل ، محدِّث مور ، فإنه تكتّم عن موقع إيطوبيا من الأرض . لِمَ التكتّم ياتُرى والحال أنّه يصف وصفا مسهبا تضاريس جزيرته وشطآنها ؟ هل فى ذلك إشارة بالسلب إلى إنجلترا ؟ تُعَدّ « إيطوبيا » مائتا ألف خطوة فى أكبر عرض لها يقع فى منتصفها . ويتقلّص هذا العرض حتى يتكون عند هذا الموضع خليج كأنه بحر داخل (يذكر ببحر إرلندا) تحتضنه جزيرة فى شكل هلال . إنها تضاريس قاسية ، إلاّأنّها تصد الرياح حتى لَيخيّل إليك أنّ الجزيرة تسبح فى بحيرة هادئة . المسالك وعرة جدا ، والدخول إلى إيطوبيا محفوف بالمخاطر . لقد وهبتها الطبيعة هذه التضاريس لتقاوم كل من تحدثه نفسه بالإساءة إليها . ولقد عزز أهلها هذا العطاء بفن القلاع .

فمن يدخل أرض السعادة من الأجانب ياتُرى ؟ لا يدخلها إلا اثنان : أمّا مجرم نُفى عن بلاده فتنازل عن حق الحرية فى مقابل حق الحياة (وهى الحالة الوحيدة التى يفقد فيها الشخص حريته فى إيطوبيا) ؛ وإما بعض الأخيار من المفكرين وأحبّاء الإنسانية .

إن الشكل الجزيرى ، كما ذكرنا آنفا ، يلازم عددا من الإيطوبيات منذ أطلنتس أفلاطون حتى جزيرة « إيكاريا » لإتيان كابييه Etienne Cabet : Voyage en Icarie, 1848) . وتدل الجزريّة على نزعة نخبوية سادت الفلسفة الطوباوية عموما (المشروع الرّواقى ، ومشروع إخوان الصفاء) ، مُفادها أنّ المدينة الفاضلة عسيرة المنال ، لا يسعد بها إلاّ الحكيم المختار !

قلنا إنّ محدث مور لا يكشف عن حقيقة موقع « إيطوبيا » . وكيف له ذلك والحال أنه إذا ما ترجمنا (U — topia) ترجمة حرفية دلّت على « اللاّمكان » ، أو « ما لا مكان له » ، أو « ما لا أين له » ، ومعناها « المكان الذى لا وجود له فى أىّ مكان » ولفظ إيطوبيا (utopia) أو (outopia) فى أصله اليونانى اشتقاق ابتكره مور بتركيب مفردتين (لا = ou = non) و (المكان = topos = lieu)فيكون المعنى جزيرة اللاّمكان أو (اللاّأين = Nulle — part)

هناك من المترجمين العرب ، وغيرهم أيضا ، من استند على الاشتباه الصّوتى بين كلمة (outopia) ذات البناء السالب الذى بيّناه ، وكلمة (eutopia) ذات البناء الموجب ومعناها « مكان السعادة » ، أو بالأحرى « أرض السعادة » فترجم (utopia) « بطوبى »)وهى مفردة وردت فى القرآن ، وشرحها لسان العرب .

فإذا ما كانت طوبى لفظا عربيا (على وزن فعلى من الطّيب) ، أو معربةً عن الهندية أو الحبشية ، وهى شجرة فى الجنة ، فإنها تشير بالإيجاب صوب الكمال . أما إيطوبيا فتشير إلى حركة النفى والسّلب (négativité) اللاّزمة لتحصيل السعادة وبلوغ أرض النجاة . ولاختيار مور فى تقديرنا تفسيران : تفسير جغرافى ، مفاده أن التعريف بالنفى للمكان قد يجعل من إيطوبيا صورة مؤمثلة لإنجلترا ؛ بمعنى أن « ذاك ما لاأين له » هو عينه « هذا الذى له أين » : « سعادة بلا أين » ، و « أين بلا سعادة » . وأما التفسير الثانى فيتبع لزوما الأول : إن حركة النّفى المكانى تحيلنا إلى إيجابية تاريخية قد تكون مقصودة . صحيح أن « إيطوبيا » مور لا تستحضر التاريخ ، ولكنّها تُحيلنا إليه خفية عندما تعرّف المكان بالسلب . إنّ التمثّل الفلسفى للتاريخ كان يمثل صعوبة كبرى فى عصر فُتح فيه « كتاب الطبيعة » ، وأغلق إلى حين « كتاب التاريخ » المكتوب بأحرف العناية الإلّهية ــ كما قالت بها الديانة المسيحية .

مفاد قولنا أن فى المعنى الحرفى لكلمة إيطوبيا تحديدا بالنّفى ؛ وهو المعنى الذى تؤكده رسالة مور إلى أراسموس فى عام ١٥١٧ ؛ ففيها ينعت جزيرته بـ « اللامكان » مستعملا صيغة لاتينية هذه المرة (nusquama)، المشتقة من (nusquam = le nulle — part)(٧٧). كما أن للجزيرة عاصمة يشقها نهر « أنيدر » (أى النهر الذى لا ماء فيه = Anydre) . وتبعا لذلك فضلنا فى هذا البحث الاشتقاق المورى (إيطوبيا) على الكلمة المعربة (طوبى) .

كانت جزيرة الحلم متصلة بالبلاد القارية عن طريق ذراع . وكانت قديما تعرف باسم « أبراسكا » ؛ وهى مدينة المجانين فى كتاب إراسموس . وكانت فقيرة غير ذات فلح ولا منفعة ، إلى أن فتحها المشرع الحكيم إطوبيس (Utopus) فأطلق عليها اسمه ، وفصلها عن القارة الفاسدة ، فتحولت إلى جزيرة محمّية . وعلى هذا النحو انفصل الخير عن الشر . هل يعنى هذا أن مور لا يسلّم هنا بركن من أركان المسيحية القائلة بتأصّل الشر بين البشر ؟ على أية حال إنه جعل من الخير قيمة ممكنة هنا فى دنيانا . غير أنه ينهى كتابه فى حين يبقى الشرخ قائما بين القارة البائسة والجزيرة السعيدة ، أى بدون أن تزول ثنائية الحق والباطل ، وكأنّه يرسم للحلم وللتّفاؤل حدوداً واضعا كفة الواقع مقابل كفة الإيطوبيا .

وعلى جزيرة إيطوبيا أربعة وخمسون مدينة متكافئة فى عدد سكانها وفى منشآتها ولغتها وأعرافها وقوانينها ، وموزّعة توزيعا سويّـا ، ومشيدة تشييدا هندسيّا مماثلا ، حتى إن وصف إحداها يدّخر جهد الحديث عن غيرها(٧٨) . وأما العدد ٤ فيذكر بعدد مقاطعات انجلترا ، مضافة إليها لندن .

وتمتاز جزيرة التآلف بقلة قوانينها المدنية ، وببساطة تنظيمها الأسرى البطريركى ؛ فسَريان النّاموس الطبيعى فى هيئتها المدنية وفّر لها جهد وضع شرائع كثيرة ومعقدة . لقد جعلت تنشئة الإنسان فيها تنشئة طبيعية المؤسسة الحقوقية تتقلص إلى حدود السهر على الإنتاج وتوزيعه ، وردع بعض المساوىء ، وهى نادرة . ولِمَ الحاجة إلى الحالة الشرّائعية المصطنعة والحال أنّ التفانى فى خدمة الصّالح العام هى متعة المواطن الأولى فى بلد النعيم . لقد خلصت طويته من هوى المجد والرّبح والتملك .

ومرد شفافيّة الناموس الطبيعى وصفائه إلى اندثار « أصنام » التملّك الفردى وكُدورته . إنّ نواة الحق العينية ــ بدءاً بالحق الرّومانى على الأقل ــ هى الحيازة الخاصة . كما أنّ موضوع فقه القانون الأول هو التمييز بين « مالى » و « مالك » . ولمّا أشاعت إيطوبيا الخيرات فإن دائرة الحق تقلّصت . ألَمْ تجعل أهْلها يغيّرون سكنهم مرّة كل عشر سنين بحسب نصيبهم من القرعة ، كى تتطهّر قلوبهم من هوى تملُّكٍ قد تزرعه العادة ؟

والزّراعة فى « إيطوبيا » هى أولى الفنون وأسماها ؛ إذْ يمتهنها الرجال والنساء على حدّ سواء ، ويُلقّن الأطفال فى المدارس علمّها النّظرى ، وفى الأرياف المجاورة فنّها التطبيقى . إنّ فى اهتمام مور بالزراعة دلالة على احتجاجه على الإفقار الاقتصادى الذى بدأ منذ القرن السادس عشر يكتسح الريف الإنجليزى بدخول قوانين السوق الحديثة إليه ، وبقيام الصناعة « المانيفاكتورية » . وفى القسم الأول من كتابه ــ وهو القسم النقدى ــ يبسط مور آثار هذا التحول على الحياة المدنية والأخلاقية .

إنه يقدّم فيه لوحة بينة لتنضيدات المجتمع المدنى الإنجليزى ، وتفاقم تمايزاته فى فجر الأزمنة الحديثة . وبعد أن ينقد خمول النبلاء وبهارجهم الاستهلاكية ، يسوق تشبيها مجازيا يُفصح عن إحدى المفارقات الغريبة فى « ميكانِزْمات » الرّأسمالية النّاشئة وعقلانيتها الباطلة : « إنّ قُطعانا من الخرفان لا عدّ لها ولا حصر ، منتشرة اليوم فى كامل إنجلترا . غير أنّ هذه البهائم الوديعة والقنوعة فى أى مكان آخر ، تحولت فى إنجلترا إلى حيوانات كاسرة ونهمة ، تفترس حتى البشر أنفسهم ، وتُخْلى الأرياف والقرى والمنازل من سكانها »(٧٩) .

الخرفان تلتهم لحم البشر ! ذلك هو عطاء الحضارة الصناعية النفعية . لقد أضفت صناعة الغزل والنسيج ، ونمط التّبادل المُسْتَحْدَث ، على المنتجات الطبيعية طابعاً صنميا (fétichiste) ، أخضع لسلطانه قوى الإنسان الجسمية ووعيه الرّوحى . وقد تَبيّنَ مور ، بهذه الطريقة انسحاق الإنسان الجديد أمام « الأشياء » وتلاشى الغاية فى مجتمع النمو والتراكم ؛ فالإنتاج السلعى يصوغ محتوى الكينونة ويوجه حركتها . كما اعترض على غول التقدم الذّاهم ، فى حين بشرت فلسفة النهضة ، عموماً بقدوم مملكة العقل والسعادة والإخاء . وليس نقد مور الطوباوى إلا حلقة أولى من سلسلة ستمتد إلى بعض فلاسفة التنوير ، فى مقدمتهم روسو ، ثم إلى شارل

فورييه ، الذى سيذهب فى احتجاجه المثالى على الحضارة الغربية ومحتواها التراكمى ومغالاتها العقلية التجريدية ، شأواً بعيدا وصل مدُّ الهذيان فى كتاب « العالم العاشق » . غير أن مشروع مور ليس نقيضا للإنتاج والوفرة ، بل نقيضا للقاعدة التنافسية فحسب ، التى صَيَّرت النموَّ غايةً فى ذاته . ففى عصره كانت رحى الإنتاج الحديث قد بدأت تدور جاذبة إليها الرجال والنساء والأطفال على حدّ سواء ، وقلبت نظام التوقيت « الطبيعى » القديم ، الذى اتّبعه منتجُ العصرِ الوسيط فى عمله وراحته ومواسمه وطقوسه وعباداته . لقد فسخت تعاقد الإنسان مع الطبيعة ومدت وقت العمل إلى أربع عشرة ساعة يومية أو أكثر ، فبددت فاصل اللّيل عن النهار ، وأزاحت الفوارق بين الفصول .

وعوضا عن خيار الكدح حتى الفناء ، أو الفناء ببساطة ، حلمت « الإيطوبيا » ، منذ ما يزيد عن أربعة قرون ، بتقليص يوم العمل إلى ست ساعات فقط ، وخصّصت ثمانى ساعات « وقت فراغ » للتسلية الذّهنية ، والتربية الروحية ، والرّياضة البدنية . . . .

وكان أفلاطون ، قبل مور ، قد راعه الطابع الاستعبادى للعمل فى مجتمع الرق ، إلاّ أنه ــ ونحن لا نطالبه بغير ذلك فى عصره ــ لم ير من حلّ إلاّ فى تمييز المراتب العليا فقط بتحريرها من العمل ، فخصّها بالمساواة وبالنظر العقلى ، وفصل بين العلم والإنتاج ، وصاغ فى كساء فلسفى محبوك مبدأ القسمة والنصيب « كما رددته الأسطورة الإغريقية . أما مور فعمّم ، خلافا لأفلاطون ، المساواة على مواطنى جزيرة الحلم ، وأشاع بينهم العلم والعمل ، وأفسح المجال واسعا أمام الثقافة . إنه قلص الهوة بين الإنتاج والنظر ، دون ردمها .

و« الدروس العمومية فى « إيطوبيا » حقٌ الجميع ، رجالا ونساء ، دون نظر إلى السن والمهنة : يقبلون عليها قبل شروق الشمس ، متخيّرين منها ما كان إلى مهنتهم أنسب ، وإلى أذواقهم أقرب »[٨٠] . ثم إنهم يقيمون إثر وجبة العشاء الجماعية ، الرياضات الموسيقية والحسابية والمسرحية ، لترويض المخيلة ، وتطهير النفس من كدرها .

ويروم هذا النموذج المدنى ــ أولا ــ تلبية « حاجات الاستهلاك العمومى والفردى » ، ثم توفير وقت فراغ فسيح « للانعتاق من عبودية الجسد ، وتربية العقل تربية طليقة (. . .) ، ففى هذا النّمو المتكامل تكمن السعادة الحق »[٨١] . وليست السعادة هنا سعادة النظر الميتافيزيقى ، بل تحصيل المنافع المدنية . وإذا ما كانت الموسيقى والجدل والحساب والهندسة ، ثم اللغة وعلوم الطبيعة ، علوما سامية ، فإن زخارف الميتافيزيقا و « كلّيات » المنطق الأرسطى منبوذة بين علماء الجزيرة . بيد أن مور بعد أن عمّم المعرفة خصّص مرتبة الامتياز فى مدينته لأهل العلم والنظر ، وهى مرتبة لا يبلغها إلا الموهوب من أهل الصناعات والحرف . وها هنا تظهر حدود الاختيار المورى فى تقليص الهوة بين العمل اليدوى والفكرى .

وليّتقى الإيطوبيون شرور اللاّمساواة ويقهروا أهواء النفس فإنهم يسلكون طريقة فى العيش عفيفة ، وينبذون الترف والدّعة فيقتاتون حدَّ الكفاف ، والكفاف كفاية ، ويتدثرون بأزياء متشابهة . ومن أعاجيب جزيرتهم وفرة فى المعادن الثمينة يتلهى بها الأطفال . أما الذهب فمعدن وضيع ، تصنع منه سلاسل المساجين و « مبولات » الغرف أفقيمتهالا تزيد على قيمة خاصياتها الفيزيائية . وهى لم تتحول خارج « إيطوبيا » إلى « معبودات » إلاّ لقيمةٍ مصطنعة حمّلها إيّاها « جنون الإنسان » . ويتابع مور ساخرا : « لقد أودعت الطبيعة الفضة والذهب أعماق الأرض البعيدة وكأنّهما منتجان لا منفعة منهما ولا طائل فى حين بسطت فوق الأرض الهواء والماء والتراب ، وكل شىء حسن ونافع حقا »[٨٢] .

ويُعيد الحلم نفسه بعد قرون ، فيراود بعضَ أتباع الاشتراكية العلمية ، فيَعِدُون هم أيضا ببناء المراحيض العمومية من سبائك الذهب . . . عندما يحلّ مجتمع الوفرة[٨٣] !

أىّ حلم هذا الذى غازل مور فى فجر النهضة الإنجليزية ؟ مشاع فى الأملاك لا يستثنى إلاّ علائق القربى والزواج ، وتنظيم حقوقى بسيط هو إلى السلطة الأبوية أقرب منه إلى الدولة الحديثة ، وتماثل معمارى بين المدن ، وتوزيع ديموجرافى سوى ، ووقت فراغ يفوق وقت العمل ، وتسوية بين الناس (nivellement) تشمل حتى بعض مواهبهم وأذواقهم !

ألاّ يتناقض المشروع المورى ذو النزعة الأفلاطونية الغالبة ، مع مبدأ فلسفة النهضة ، الداعى إلى إطلاق الغرائز وممارسة حق التّمتّع الحسّى بملذّات الدنيا ؟

من السهل الاعتراض على مور من خارج دائرة مبادئه . والأمر يختلف منظورا إليه من داخلها . فالسعادة لا تحصل بإشباع ما اتّفق من « الشهوات الحسية » ، بل بالإقبال فحسب على « الملذات الحسنة والعفيفة » . « العيش على الطبيعة فضيلة » : « فالإنسان الذى يتّبع اندفاع الطبيعة هو من يطيع نداء العقل فى عزوفه (عن الأشياء) أو فى ميله إليها » . ولكن نداء العقل « يحثّنا أيضا على أن نحيا حياة بهجة لا كآبة »[٨٤] . وواجب الإنسان هو الامتثال لنظام العقل فى الكون ، وهذه واحدة من تعاليم الأخلاق الرّواقية ، ثم البحث عن اللذة ونبذ الألم ، وهذه واحدة من تعاليم « الحلقة » الأبيقورية .

فإذا ما بدت جزيرة إيطوبيا رازحةً تحت ثقل العِفّة الرّواقية ، فإنّ البهجة الأبيقورية ترفرف فوقها فى طلاقة . بيد أنها تستثنى ، مثل الإبيقوريين ، الشهوة من فنّ تحصيل السعادة ، لأن الشّهوة دلالة على الحرمان ، والحرمان ألم منبوذ[٨٥] . لقد حاول مور أنْ يؤلف هنا بين الاتجاهين فى عقدة مركزية واحدة : تحصيل الطمأنينة بالامتثال لنظام الكون وسكونه امتثالا رواقيا ، وبتطهير الملذات من كدورة الألم تطهيرا أبيقوريا ، يزيح حركة الاضطراب عن سكينة النفس . ها هنا يكف المشروع المدنى المورى عن أنْ يكون غاية فى ذاته ولذاته . إنه ينقلب إلى وسيلة لبلوغ غايات فلسفية وتربوية : ليس نظام إيطوبيا المدنى إلا الحالة الأنسب لتحقيق نظام العقل . ومُنتهى السعادة الإيطوبية هو وقف حركة التاريخ ، وإحلال حالة من السكون والسلام .

لقد كُتب الكثير حول « اشتراكية » مور ؛ فهل كان حقا كذلك ؟ دون أنْ نفند هذا الرأى ، نقترح البحث فى اتجاه ثان يرُدّ الأوّل إلى سياقه التاريخى . ويدهى أنْ مور كان ابنَ النهضة الأوربية ، ومفكر القرن السادس عشر ، أولا وقبل كل شىء . ومن ثم فإننا نرى فى شخصية رفائيل التى نحتها خياله رمزا لعنفوان « الإنسان الاقتصادى » (Homo oeconomicus) ــ أو « لشهامة الإنسان البورجوازى وشرفه » كما كان ينعت عصرئذ ــ صانع التّحولات المدنية فى فجر

الحضارة الغربية الحديثة . إنه التّاجر ذو الذهن المتّقد ، الذى يحسب لكل شىء حسابا ، أو الصناعى المبتكر ذو العلم الفعّال ، أو الملاّح ذو الفتوّة المغامرة ، التى تكتسح الأقاليم النّائية ، وتكتشف الرؤوس والخلجان المجهولة ، و« تحضر » « الشعوب البدائية » ، وتنشر أنوار العقل على المعمورة . وليس مصادفةً أن برّرت إيطوبيا مور ، على الرغم من نزعتها السلمية الغالبة ، الغزوات من أجل « تعمير الأراضى البور واستثمارها »[٨٦] . وهذا هو الاستثناء الوحيد . وليس مصادفة أيضا أن يكون محدثُ مور ملاّحا ، ذلك بأنّ اكتشاف القارة الأمريكية كان مايزال حينذاك جديدا . ترى هل تحول كريستوف كولب سريعا إلى شخصية روائية نمطية بفضل السّرد الطوباوى ؟

وأما ما جاء فى كتاب « إيطوبيا » من قواعد أخلاقية تقييدية ومُساواتية فليس مرده إلى نزعة اشتراكية خيالية ، بل إلى نزعة اقتصادية اجتماعية فى عصر النهضة . من ذلك أنّ « الأمير الاقتصادى » الحديث كان فى حقبة التراكم الأولى من دعاة التقشف والتقتير . فالترف والاستهلاك والحب والعطاء والفروسية من نصيب النبلاء ، أمّا الاعتدال والعفة والبساطة والابتكار والجهد فمن نصيب التجار . لقد كان هناك تضاد بين الترف (luxuria) والبخل (avaritia) ، بين من يعيش من أجل الحب ، ومن يعيش من أجل الاقتصاد »[٨٧] . الحب يعنى الانفاق واليسر ، وهو من خصال فرسان النبالة ، أما الاقتصاد فيعنى الادّخار والعسر ، وهو من خصال البورجوازى أو أهل المدن بعامة .

هاهنا نشرف على خاتمة هذا المبحث . لقد كنّا منذ بدايته مُكرهين على تطبيق مفهوم الإيطوبيا على موضوعات جزئية ، وعرّفناه انطلاقا من نماذج متفرّقة (التقنية ـ الأسفار ـ العلم ـ المدينة) ، دون أنْ ندقّق معناه الفلسفى الدّقة الكافية . وعذرنا فى ذلك أنه مفهوم يتمدد بحسب حقول البحث . زد على ذلك أنه يتضمّن قيمة سلبية متداوَلة ، وقصدا معياريا وسجاليا قويّا . « وقلّما نجد كاتباً يعرّف أثره الأدبى بما هو إيطوبيا ، أو ينعت نفسه بالطوباوى »[٨٨] .

ثم إنه بدءا من القرن السابع عشر اكتسب الاشتقاقُ المورى مدلولا أوسع فأوسع ، حتى صار يشير إلى « أى إقليم أو بلد أو موضع ناءٍ وخيالى وغير محدد » ، و« إلى أىّ نظام مدنى مثالى ومستحيل التحقق »[٨٩] . واللافت للنظر هو أنّ مفهوم الإيطوبيا أصبح يستمد تَعيُّنَه من مجموعة من المقابلات بينه وبين غيره . وهو فى التعريف السابق مقابل ما هو واقعى وممكن . وكان برانسيلاف باكسكو قد لخص أهم هذه المقابلات فى كتابه « أنوار الإيطوبيا » ١٩٧٨
(Branislaw Baczko: Lumières de l'utopie).

وانتقل المدلول فى القرن الثامن عشر إلى فرنسا دون تغيير يذكر : يُعرِّف قاموس تريفو (Dictionnaire de Trévoux) الإيطوبيا بأنها « موقع لا وجود له على أى موقع . وقد تطلق مجازا على مشروع حكم خيالى يدبر كل الشؤون من أجل السعادة المشتركة ، كجمهورية أفلاطون مثلا »[٩٠] .

وحلّ القرن التاسع عشر بتحولاته الصناعية الهائلة . وهنالك كثر الكلام فى المشاريع الطوباوية ، بين مؤيد ومناهض . لكن لم يتخلص بعد مفهوم الإيطوبيا من معانيه التحقيرية ، فحتى المؤيدون ـ ومن بينهم الفوريرى الكبير فيلجارديل (Villegardelle) ـ يمتنعون عن نعت هذه المشاريع بالطوباوية ، مجتهدين فى البرهنة على عقلانيتها وكموناتها الواقعية . وأما المناهضون ـ ومن بينهم لويس ريبو (Louis Reybaud) ـ فيعرفونها بأنها « رحلة فى مدن الخيال » و« أوهام » و« أضغاث أحلام » ، ويدعون المثقفين « إلى وجوب إعادة العقول إلى الوعى بالوقائع ، ورسم حدود لتهويمات الهوى »[٩١] .

غير أن الجديد فى القرن ١٩ هو المقابلة فى هذه المرة بين الإيطوبيا والعلم . وهى المقابلة التى أقامتها فلسفة المادية التاريخية بين « الاشتراكية الطوباوية » و« الاشتراكية العلمية » . إنّه تضاد معقد وإقصائى إلى حد تام ، لا يحل فى تقديرنا معضلة العلاقة بين الماركسية والطوباوية . ولقد ازداد انتشاراً نتيجة قراءات انتقائية ومواقف متسرّعة وتبسيطية لكتابات إنجلز بخاصة . وفى هذه المقابلة يُمتهن الفكر الطوباوى بوصفه « عدم نضج نظرى ، يتناسب مع عدم نضج فى قوى الإنتاج » . والعبارة لبقة ، لولا أنها لا تفسر لماذا استمر الحلم الطوباوى حتى فى مرحلة النضج وبعدها ! وهو على أية حال تردّد فى صلب الماركسية ذاتها ، وإلاّ فكيف نفسر الاهتمام الذى توليه تاريخ الأفكار الطوباوية[٩٢] ؟ إن أحكام إنجلز لا تخلو فى هذا المضمار من تسرّع وتعسّف إذا ما نظرنا إليها بالإطلاق ، أى خارج سياقها التاريخى . ولكنها ـ منظورا إليها من جهة دوافعها الظرفية ، أى من جهة نقد « الاشتراكية الفرنسية الخيالية » وامتداداتها عبر « الفلسفة المثالية الألمانية » ، وتأثيرها الشديد على الحياة الفكرية والأدبية فى النصف الأول من القرن ١٩ ـ لكنها (أى أحكام إنجلز) تكتسب قيمةً نقدية ونسبية ، ويفقد على هذا النحو التّضاد إيطوبيا/علم طابعه الراديكالى . أضف إلى ذلك أن إنجلز نفسه يمدح الخياليين أمثال روبرت أوين وفوربيه وسان سيمون . وكان ينوى التأليف فى الآداب الإيطوبية والمشاريع المشاعية والمسيحية الأولى[٩٣] . إن المقابلة المذكورة تتقلص إلى حدود دائرة الوسائط والوسائل المقترحة . أما من جهة المُثل والصُوَر المؤمّلة والغايات ، فالنّقد غير ميسور ، والتّضاد غير مشروع . فمتى كانت الغايات علماً ، والمثل البعيدة ميدانَ نقد معرفى ؟ حتى لكأنّ إعادة التقدير إلى الإيطوبيا تقتضى الرجوع إلى الفصل الكانطى الأول بين « مملكة الطبيعة » (العلم) و« مملكة الغايات » (الأخلاق) .

وأما المقابلة الثالثة فأقامها المفكر الفرنسى جورج سوريل فى بداية القرن العشرين بين الإيطوبيا والأسطورة . ومفادها يبرز سلطان الأسطورة ونجاعتها ، وهامشية الإيطوبيا وتفاهتها العلمية . الأسطورة فى رأيه وعى جماعى عفوى ، له نفوذ الحكم القاطع ؛ أما الإيطوبيا فنتاج نخبة من المثقفين المهمّشين ، ووعى زائف متعال فوق حركة التاريخ .

وتتميز المقابلة الرابعة فى هذه المرة بالجدّة ، ففيها تكتسب الإيطوبيا دلالة إيجابية . وهى المقابلة المعروفة ، التى أقامها كارل مانهايم بين الإيطوبيا والإيديولوجيا . لم تعد الإيطوبيا مجرد إنشاء فنّى أو نوع أدبى ، بل تصور عام للعالم . وكذلك هى الإيديولوجيا . والاختلاف بينهما فى الاتجاه والغاية . فالإيطوبيا نقيض الإيديولوجيا . الثانية هى المكان (topos) أى المجموع المحافظ فى ترتيب البنية الاجتماعية والفكرية ؛ والأولى هى نفى المكان (u-topie) ، وهى النزعة

المضمَرة داخل البنية البارزة ، التي تتوق إلى المجاوزة وإعادة البناء . وعلى هذا النحو أعاد النقد السوسيولوجي مع مانهايم لـلإيطوبيا حقيقيتها الموريّة .

وأخيرا ، وبعد مضى أربعة قرون منذ ظهور كلمة « إيطوبيا » ، ثمّة توجّه في حقل النّقد الأدبي والفكري والسياسي والبحث الجامعي أيضا ، يُضَمِّنُ مفهومَ الإيطوبيا محتوىً إيجابيا ، لم تعد معه وهماً ، أو عقوقَ صبيانِ الفكر والخيال ، ولا دعوةً إلى « المشي على أربع قوائم » كالحيوان ــ على حد تعبير فولتير في اعتراضه على روسو ! ولقد هيّأت أعمال إرنست بلوخ الفلسفية مصدرا من مصادر هذا التوجه الجديد . ينطلق بلوخ من موقفين رئيسيين اثنين : أولهما يعرف الأمل بوصفه مبدأً للوجود ، ويجعل من الإيطوبيا نزوعَ الكينونة المتوتّر وحياتَها وحركتَها ؛ وثانيهما يؤول الماركسية بأنها « إيطوبيا عينية » . ويرى بلوخ أنّ فصل الوجود عن مبدئه الإيطوبي يُفضي إلى فناء حركته الغائية ، وخواء باطنه الإنساني . الإيطوبيا مجاوزة للوجود ، أو هي الوجود الذي يتخطى الوجود . إنّها الموجود الذي لم يوجد بعد . أن نكف عن الحلم كأنْ نكفّ عن الكينونة وعن طلب المفقود . لا وجود بدون أمل ، لا لأنّ الأمل يُجمِّل « الوضع الوجودي » ، بل لأنه يرعى بذور الغد . لا صيرورة ولا نمو ولا إبداع ما لم ترتسم على الأفق صورُ الخيال المؤمّلة . وليس الخيال البلوخي خيال أيٍّ كان ، بل خيال من كانت المعاناة قدَرهم الأول في الحياة . ونحو هذه الصورة المؤملة ينزع الوجود المعطى ويتوق . فالصورة هنا ليست نسْج أوهامٍ متعالية عن حركة الوجود ، بل نزعة في صلبه . لَكأنَّ البذورَ صورةٌ تمنح الثمار مغزىً واتجاهاً ، وكذلك تصنع الثمار للزهور ، والزهور للبراعم ، والبراعم للسّيقان ، والسيقان للبذور . والبذور في أصل الوجود الذي سيأتي ، مع التفطن إلى الفارق بين حركة التاريخ والتشبيه العضوي الذي قدمناه .

لقد صحّح النقد البلوخي منذ الخمسينيات من هذا القرن نظرةَ مؤرخي الفكر إلى الإيطوبيا ، وأطاح بكثير من الآراء والأحكام المسبقة . وأطلّت سنوات السبعينيات فتعددّت أشكال الاهتمام بهذا الحقل ، واستعاد ــ كما أشرنا إلى ذلك في بداية هذا البحث ــ قدامى الطوباويين ، مِمّن مُحِيَ ذكرُهم تقريبا ، مكانتَهم اللائقةَ في حقل النّقد الأدبي الغربي المعاصر . أما في الواقع المعيش فقد ظهرت نزعات مثالية طوباوية لدى عدد كبير من مثقفي العالَم المصنّع والاستهلاكي وشبابه ، وتنوّعت هذه النزعات تنوّعاً مدهشا بين جماعات « الهيبّى » و « الجماعات السرية » (Under-ground) وأصدقاء « الحب والموسيقى » و « الرّوحانيين » و « أحباء السِّلم » و « الإيكولجيين » من حماة المحيط الطبيعي . وهم على اختلاف أذواقهم ومشاربهم متفقون تقريبا على نبذ المجتمع الاستهلاكي . وإذا ما كانت الإيطوبيا سابقا مشروعا مدنيا شاملا ، فإنها أصبحت اليوم ممارسات هامشية ، كأنها واحات في صحراء المجتمع الاستهلاكي ، إن صحت هذه المفارقة في التسمية . ولقد ترجم ، نظريا ، الخبيرُ الزراعي رينه ديمون عن مجمل هذه النزعات في كتابه المعضلة : الإيطوبيا أو الموت ، حتى لكأنّنا بالأفق يمتد مرة أخرى أمام الحلم الطوباوي ، بعد طول طريق قطعها منذ أن رسم خيال طوماس مور على أفق إنجلترا جزيرتَه الفاضلة .

الهوامش والمراجع

(*) فضلنا في هذه الدراسة التّعريب والنّقل الحرفي كلّما أمكن ذلك ، رغبةً في الدّقة الدّلاليّة ، فاستعملنا الاسم إيطوبيا مقابلا لـ utopie والنعت إيطوبي مقابلا لـutopique ، والاسم / النّعت طوباوي وطوباوية الشائعين مقابلا لـ utopiste, utopisme للتعبير عن النزعة والتمذهب . أمّا كلمتا « طوباوي » و « طوباوية » فتُنسبان هنا إلى إيطوبيا لا إلى طُوبَى الواردة في لسان العرب لابن منظور . ولم نستعمل الاشتقاق الأدق إيطُوبْيَاوي أو إيطُوبْيَاوية تجنّبا للثقل . ولكن تبقى المسألة قابلة للنّظر والنّقاش .

(**) ليس مصادفة أنْ كانت رواية روبنْسُون كروزو لدى فو (De Foë) من أوّل ما ترجم من الروايات إلى العربية (سنة ١٨٣٥) ، ثم مغامرات تليماك لفينيلون (Fénelon) التي نقلها الطهطاوي في منفاه بالسودان (١٨٤٩ - ١٨٥٤) ؛ فالرّوايتان من الصّنف الإيطوبي ، تتضمّنان ــ علاوة على غرضهما التربوي ــ مديحاً للحرية الطبيعيّة وللنّزعة الفرديّة التّوّاقة إلى الانعتاق من روابط الجماعات القروسطية . كما كان لرُوسّو وفورييه وبْرُودُون والسّانسيمونيّين أثر قويّ على تكوين رجال الإصلاح ، نخصّ بالذكر منهم : أديب إسحق والكواكبي . ولم تخل المشاريع المدنيّة عند شبلي شُمَيِّلْ وفرح أنطون من نزعة تعاونيّة ذات أصول مساواتيّة فرنسية . وفي الحقبة ذاتها ، أي في مرحلة النهضة الفكرية الأولى ، عرضت مجلة الهلال تلاخيص من إيطوبيا طوماس مور ومدينة الشمس لكمبانيلا واطلنتس الجديدة لفرنسيس بيكون ، فحظيت باهتمام بالغ لدى القراء . وقدمت موسوعة البستاني (دائرة المعارف) عام ١٨٨٧ عروضا ثريّة لنظريّات سَانْ سِيمُون وفورييْهْ وبرودون . كما كان لتشييد قنال السّويس على يد السّانسيمونيّين دورٌ في ترويج فكرهم في مصر وغيرها من البلدان العربية .

راجع : م.ى. نجم « العوامل الفعّالة في الفكر العربي الحديث » ، صدر في كتاب الفكر العربي في مائة عام (بيروت ، ١٩٦٩) .

-HURANI (Albert): **Arabic Thought in the Liberal Age, 1789-1930** .

-CHARABI (Hicham): **Arab Intellectuals and the West: the formative years 1875-1914** (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1970) الترجمة العربية ، بيروت ، دار النهار ، ١٩٧١) .

(***) هناك تواصل وانقطاع في تاريخ الأفكار الإيطوبية :

ــ هذا ما تبرهن عليه العودة إليها في أثناء الثورة الفرنسية ، ثم خلال

الحركة الاجتماعية التى عاشتها فرنسا بين ١٨٤٠ ـ ١٨٥١ .

ـ ولما دخلت فرنسا بعد نصف قرن تقريبا فى أزمة ما قبل الحرب (١٨٩٠ ـ ١٩١٣) عادت أقلام النقاد إلى رسوم الإيطوبيا بين مؤيد ومُدين : منهم من عدها حلا لأزمة الحضارة الغربية ؛ ومنهم من عدها أصلا لخرابها . وقد خصصت فى هذه الحقبة (١٩٠١ ـ ١٩١٣) لأول مرة أطروحات جامعية لفلاسفة الإيطوبيا ، من بينهم المغموران مابلى وموريلى .

ـ وبعد نصف قرن أيضا عاد المفكرون الطوباويون إلى حقل النقد الأدبى فى ١٩٥٠ . والطريف فى حقبة النزاع الفكرى شرق/غرب هذه هو ظهور تأويلين للطوباوية : تأويل ماركسى تبسيطى أحيانا ، جعل من الطوباويين مبشرين بالاشتراكية ، وتأويل ليبرالى عدهم مصدرًا نظريا للنزعة الكليانية (totalitarisme) (٣) . ولا يعود إلينا الفضل فى هذا الاختلاف لما يتسم به من نوايا سجالية شوهت أفكار أناس لا ينتسبون إلى عصرنا بل إلى عصر مضى .

ـ ثم أطلت علينا السبعينيات بأزمتها التى غرقت فيها المجتمعات الاستهلاكية الغربية ، فاستعاد قدامى الطوباويين (مور ، كمبانيلا ، روسو ، مابلى ، دون ديشان ، ماسليه ، فورييه . .) ملامحهم الفكرية الحقيقية أو الأقرب إلى الحقيقة ؛ إذ اعتنى كبار النقاد ومؤرخو الفلسفة بنصوصهم عناية علمية فائقة ، تحقيقا وطباعة ونشرا . لقد ازدانت أخيرا المجلات والمكتبات بزخم هائل من المؤلفات فى الإيطوبيا ، ومن التراجم لأعلامها(٤) . ما السبب فى هذه العودة القوية إلى مصادر الفكر الطوباوى ؟ لعل المأزق التى آل إليها المجتمع الاستهلاكى الليبرالى من ناحية ، والاشتراكية الشرقية من ناحية أخرى ، تفسر جانبا على الأقل من هذه المسألة .

(****) يندرج هذا المقال المكتمل فى عمل أوسع هو بصدد الإتمام ، قصد إصدار كتاب فى فلسفات الإيطوبيا ؛ وسيكون هذا البحث أحد أجزائه الأولى .

(١) خليل (أحمد) : ماكس هوركهيمر « الطوبى وبورجوازية التاريخ » ، مجلة الفكر العربى المعاصر (بيروت ١٩٨٦ ، عدد ٣٨) - راجع أيضا محمد على الكبسى : الطوباوية والتراث (تونس ، بوسلامة ، ١٩٨٧) . صدور هذا الكتاب بادرة تدل على أهمية الموضوع ، وهو ناجع من هذه الجهة ، لكن عيبه فى الاختلال بين المضمون العربى الإسلامى والمفهوم المنظِّم للبحث (إيطوبيا) . أما فى شأن الاشتباه بين « إيطوبيا » و« طوبى » فراجع بحثنا هذا .

(٢) يبدو أن بعض النقاد لا يرجعون مباشرة إلى النصوص وللتأكد من مصادرهم : راجع سعد (فاروق) : مع الفارابى والمدن الفاضلة (دار الشرق ، بيروت ، ١٩٨٢) فيه معطيات بيبلوغرافية (مشرقية خاصة) ، وعرض عام لبعض المقارنات ، وتقديم مغلوط لبعض الكتب (انظر ما كتبه بشأن موريللى فى هذا البحث) .

(٣) TALMON (J. L.) : **Les origines de la démocratique totalitare** (Paris, Claman-Lévy, 1966) -Voir aussi : HEPNER (B. P.) : "Morelly, ou aux sources du totalitarisme...", in **Revue d'histoire economique et sociale** (Paris, 1952, n°1, pp. 60-75).

(٤) نذكر على سبيل الانتقاء : **Les socialistes de l'utopie** (1970) par D. Desanti.- **Oeuvres Complètes de Meslier** (1976) (éd. critique) par J. Deprun et A. Soboul- Mably : **pour une utopie du bon sens** (1975) par B. Coste.- **Présence de Rousseau dans notre temps** (1978) par R. Sébert.- **Morelly : le méconnu des Lumières** (1978) par N. Wagner **Lumières de L'utopie** (1978) par B. Baczko.- Les Lumières : sensibilité et utopie (1986) (ouvrage collectif) (université de Bourgogne).- En 1975, un riche colloque est organisé à Cerisy sur **Le discours utopique** (ed. voir "note" n°74).

(٥) ESCHYLE : **Prométhée enchainé** (Paris, Ed. Soc., 1967, pp. 131-134).

راجع أيضا إسخيلوس وأثينا . . . لجورج طومسن ، ترجمة الكاظم (بغداد ، ١٩٧٥) .

(٦) المصدر السابق ، ص ١٢١ - ٣٢١

(٧) المصدر السابق ، ص ١٣٢

(٨) ذكره : BACZKO (Branislaw) : **Lumières de L'utopie** (Paris, 1978, p. 28)

(٩) GOETHE : **Faust, I, (Paris, Ed. Soc., 1968)**

راجع أيضا الشرح الممتع لجورج لوكاتش : جوته وعصره ، الفصل الرابع ، ترجمة ب . ع نظمى (بيروت ١٩٨٤)

(١٠) CAMPANELLA (Tommaso) : **La Cité du Soleil, ou idée d'une république philosophique**, trad. du latin par Villegardelle (Paris, Levasseur, 1840, pp. 140-142).

(١١) MANDEVILLE (B.) : **La fable des abeilles, ou les vices prives font le bien public** (1704), trad. de l'anglais par Lucette Carrive (Paris, Vrin, 1974).

ويعد ماندفيل من أوائل فلاسفة الاقتصاد الذين كشفوا فى إنجلترا عن مصدر القيمة فى العمل . ولقد أبان قبل هيوم كيف أن منتجات الاقتصاد السلعى ليست لها قيمة موضوعية أو طبيعية فى ذاتها ، بل تكتسبها من أهواء البشر و انفعالاتهم . ويبرهن كتاب خرافة النحل على ذهن ثاقب عارف بطوايا السيكولوجيا البشرية ، وبميكانيزمات المجتمع المدنى الحديث الناشىء ، وبمفارقاته المدهشة ، الكامنة وراء عقلانية ظاهرة . وبما أن ماندفيل أراد فى هذا الكتاب تبيان الأشياء كما هى فى الواقع ، لا كما يجب أن تكون ، فإن فلسفته بدت كأنها دعوة لا أخلاقية (كلبية) إلى التنافس وإلى الانتقاء بوصفهما محركين للرّقى الاقتصادى . غير أن فى ظاهر قوله إدانة لجميع الإيطوبيات السّابقة واللاحقة ، حتى وإن كان من الصعب تصنيف ماندفيل ، لما يزخر به تفكيره من مفارقات .

(١٢) المصدر السابق ص ١٤٢ - ١٤٧

(١٣) FOURIER (Charles) : "Le nouveau monde amoureux", in **Oeuvres complètes** (Paris, Lib. sociétaire, 1845, réed. 1971, Paris, Anthropos).

يذهب فورييه فى وصف ترتيب عالمه الجديد ترتيبا كوزمولوجيا وحسابيا إلى حد الهذيان ، كما نعته البعض . . إنه هذيان مشكك فى العقلانية ، متصالح مع الطبيعة .

(١٤) راجع التأويل الطريف : NEGRI (Antonio) : **L'anomalie sauvage. Puissance et pouvoir chez Spinoza,** trad. de l'italien par F. Matheron (Paris, PUF, 1972, chap. II : "l'utopie du cercle spinoziste".

(١٥) BLOCH (E.) : **Le Principe Espérane II**, trad. de l'allemand par F. Wuilmart (Paris, Gallimard, 1982, p. 218).

(١٦) ROUSSEAU (J.-J.) : Article "Economie politique " (1755), in l'**Encyclopédie** (dirigée par Diderot et d'Alembert).

(١٧) KEDROV (B.) : **Les classification des sciences** (Moscou, Editions du Progrès, 1977, t. I, pp. 70-72).

(١٨) BACHELARD (G.) : **La formation de l'esprit scientifique** (Paris, Vrin, 1980, pp. 53, 58, 60).

(١٩) المصدر السابق ، ص ٦٨ ، وما بعدها .

(٢٠) BACON (F.) : "Sylva Sylvarum", in **Oeuveres philosophiques ... (Paris, Deserez, 1836).**

(٢١) BACHELARD : Op. cit. p. 140

(٢٢) BACHELARD : Loc. cit.

(٢٣) BACON : **Novum organum,** Livre I, p. 273

(٢٤) المصدر السابق الكتاب الاول ، القول التاسع .

(٢٥) المصدر السابق ، الكتاب الاول ، ق ٥٨ .

(٢٦) المصدر السابق الكتاب الاول ، ق ٣٩ .

(٢٧) المصدر السابق ، الكتاب الاول ، ق ٤٠ .

(٢٨) المصدر السابق ، الكتاب الاول ، ق ٣١ .

(٢٩) إميل برهييه (E. BREHIER) تاريخ الفلسفة . القرن ١٧ - ترجمة جورج طرابيشي . بيروت دار الطليعة ص ٣٥ .
(٣٠) باكون BACON المصدر المذكور ، الكتاب الأول ، ق ٢ .
(٣١) المصدر السابق ، الكتاب الأول ، ق ٣
(٣٢) المصدر السابق ، الكتاب الثاني ، ق ١ .
(٣٣) المصدر السابق ، الكتاب الثاني ، ق ١ .
(٣٤) المصدر السابق ، الكتاب الثاني ، ق ٤ و٥ .
(٣٥) المصدر السابق ، الكتاب الثاني .
(٣٦) (الطبعة المذكورة ص ٥٩٤) BACON : Nouvelle Atlantide
(٣٧) المصدر السابق ، ص ٥٩٨ وما بعدها .
(٣٨) نشير إلى أن ربع الوقت الموسيقي معروف في الشرق وعند العرب .
(٣٩) باكون BACON الطبعة المذكورة ، الكتاب الثاني ق ١ .
(٤٠) الطبعة المذكورة ص ٦٠٠ وما تلاها . BACON : Nouvelle Atlantide
(٤١) المصدر السابق ص ٦٠٣ .
(٤٢) المصدر السابق .
(٤٣) VOLTAIRE : **Lettres philosophiques** (Paris, Flammarion, 1964, "Douzième Lettre").
(٤٤) المصدر السابق ، الرسالة ١٢ .
(٤٥) المصدر السابق الرسالة ١٢ .
(٤٦) بلوخ BLOCH المصدر المذكور ، ص ٣٦١ .
(٤٧) VOLTAIRE : "Candide", in **Oeuvers Completes**, t. XXXIII (Paris, Lefèvre, chap. XVII-XVIII).- إن استهواء الخيال الإيطوبي لفولتير العقلاني لدليل على انتشار هذا النوع الأدبي في القرن ١٨ .
(٤٨) MABLY (G.-B. de) : **Droits et devoirs du citoyen** (Paris, M. Didier, 1972, p. 111). يمكن الرجوع إلى الأعمال الكاملة لهذا الكاتب المغمور (عن الطبعة الأصلية ٩٤ - ١٧٩٥ في ١٥ مجلد) بدار الكتب الوطنية (رقم ٩٠١٩) .
(٤٩) MAUSSE (C.) : "Les origines du socialisme", in **Histoire générale du socialisme**, ouvrage collectif (dirige par Droz) (Paris, PUF, 1972, p. 79).
(٥٠) المصدر المذكور ص ٤٠٣ ، ٤٠٦ .
(٥١) KANT : **Histoire naturelle et theorie du ciel** ...
(٥٢) بلوخ : المصدر المذكور ص ٤٠٦ .
(٥٣) ذكره بلوخ ، المصدر السابق ص ٤٠٦ KANT : **Rêves d'un visionnaire** .
(٥٤) بلوخ : المصدر المذكور ص ٤٠٥ .
(٥٥) راجع PETIFILS (G.) : **Les socialismes utopiques** (Paris, PUF, 1977, chap. I) وراجع أيضا بلوخ ، مصدر مذكور ، ص ٥٩ - ٦٥ .
(٥٦) أفلاطون : الجمهورية ، ترجمة ح . خباز (بيروت ، دار القلم ، ١٩٨٠ ، ص ٥٩ - ٦٠ .
(٥٧) المصدر السابق ، ص ٦٠ .
(٥٨) المصدر السابق ، ص ١١٠ و ١٢٥ .
(٥٩) المصدر السابق ، ص ٥٩ - ٦٠ .
(٦٠) المصدر السابق ، ص ٦٠ .
(٦١) المصدر السابق ، ص ٦١ .
(٦٢) المصدر السابق ص ٦٨ ، كذلك هناك من الكلام ما هو محضور في جمهوريته (راجع ص ٨٣ وما تلاها) .
(٦٣) المصدر السابق ، ص ٩٢ - ٩٣ .
(٦٤) المصدر السابق ، ص ٩٣ .
(٦٥) المصدر السابق ، ص ٥٩ .
(٦٦) المصدر السابق ، ص ١١٠ .
(٦٧) المصدر السابق ، ص ١٣٩ .
(٦٨) المصدر السابق ، ص ١٣٩ .
(٦٩) CHATELET(F.) : **Platon** (Paris, Gallimard, 19 ,p. 244).

(٧٠) بلوخ : المصدر المذكور ص ٥٣ .
(٧١) شاتيليه CHATELET المصدر المذكور .
(٧٢) بلوخ المصدر المذكور ص ٥٥ .
(٧٣) شاتيليه المصدر المذكور ص ٢٤٤ .
(٧٤) يبسط أفلاطون علاقة « الهوية » و« الغيرية » في كتاب طيماوس ، من جهة نشأة الكون ، مقصيا « المغاير » من حقل الماهيات ، بعد أن نسبه إليه في السفسطائي . هل هناك اختلاف بينهما ؟ هذا ما تقره عدة شروح . وثمة من طابق بينهما ، ونحن إليه أقرب . راجع :
GOMEZ-PIN (V.) : "Altérité et utopie (du sophiste au timée)", in Colloque de Cerisy : **Le discours utopique** (Paris, 10/ 18, 1978, pp. 171-178).
(٧٥) راجع المصدر السابق ص ١٧٤ .
(٧٦) MORE (Thomas) : **L'Utopie (discours du très excellent home Raphaël Hythloday sur la meilleur constitution d'une république) (Paris, Ed. Soc., 1982, note de M. BOTTIGELLI, p. 77)**
لقبه هيثلوداي من اليونانية ، ومعناه الثرثار الحاذق .
(٧٧) راجع المصدر المذكور ص ١٢٣ .
(٧٨) توماس مور : المصدر السابق ص ١٢٧ .
(٧٩) المصدر السابق ص ٨٩ .
(٨٠) المصدر السابق ص ١٣٤ .
(٨١) المصدر السابق ص ١٣٨ .
(٨٢) المصدر السابق ص١٤٧ - ١٤٨ .
(٨٣) وكان لينين من الحالمين ، يقول « عندما ننتصر عالميا سنصنع ، فيما أعتقد ، من الذهب مراحيض عمومية . . . لبلوغ ذلك علينا بالعمل لمدة ١٠ أو ٢٠ سنة ، تدبّر الذهب وبيعه غاليا . . . » ذكره LABICA في Colloque de Cerisy ، مصدر مذكور ، ص ٥٢ .
(٨٤) توماس مور : المصدر المذكور ص ١٥٥ .
(٨٥) راجع : Bottigelli في كتاب مور المذكور ، ص ١٥٥ .
(٨٦) توماس مور : المصدر السابق ص ١٣٩ ، كما نقرأ أيضا (ص ١٣٩ - ١٤٠) ما يلي :

"(...) si les colons rencontrent une nation qui repousse les lois de l'utopie, ils chassent cette nation de l'étendue du pays qu'ils veulent coloniser, et, s'il le faut, ils emploient la force des armes. Dans leur principe (souligné par nous, A. L.), la guerre la plus juste et la plus raisonnable est celle que l'on fait à un peuple qui possède d'immenses terres en friches..."

يتناقض هذا الكلام ، في ظاهره على الأقل ، مع نزعة التعايش السلمي المعلنة في الكتاب . أعطى مور للتوسع قيمةزراعية مفيدة باستثمار الأراضي البور ، ولكنه برّر ـ على أيّة حال ـ الاستيطان في أبرز مظاهرة . والنوايا المعلنة لا تتناقض مع التبريرات الأخلاقية و العقلية التي قدمها الأوربيون لاستعمار الأقاليم « البدائية » و المتخلفة . إن بُغض الحرب من منظور أخلاقي ، وتبريرها من منظور اقتصادي ، قد لا يعني شيئا ، اللّهم إلا تناقض مواقف مور ، كما بينا بعضها . صحيح أنّ النزعة السلمية هي الغالبة ، ولكن إلى أي حد ؟ وما مدى تماسكها ؟ لمزيد من النظر في هذه المسألة وفي بعض الفروق الدّقيقة الطفيفة ، راجع ما خصّصه الأستاذ فتحي التريكي لطوماس في مؤلفه :
Les philosophes et la guerre (Tunis, publ. univ. Tunis, 1985, chap. I : "Une société sans guerre", pp. 29-47)
(٨٧) JONARD (N.) : "Eléments pour une sociologie de la sensibilité" in **les Lumières : utopie et sensibilité** (Dijon, 1986, université de Bourgogne, "Textes et Documents", vol. II).
(٨٨) باكزكو : BACZCO المصدر المذكور ص ٢٠ .
(٨٩) **The Oxford English Dictionary** (1551 et 1610)

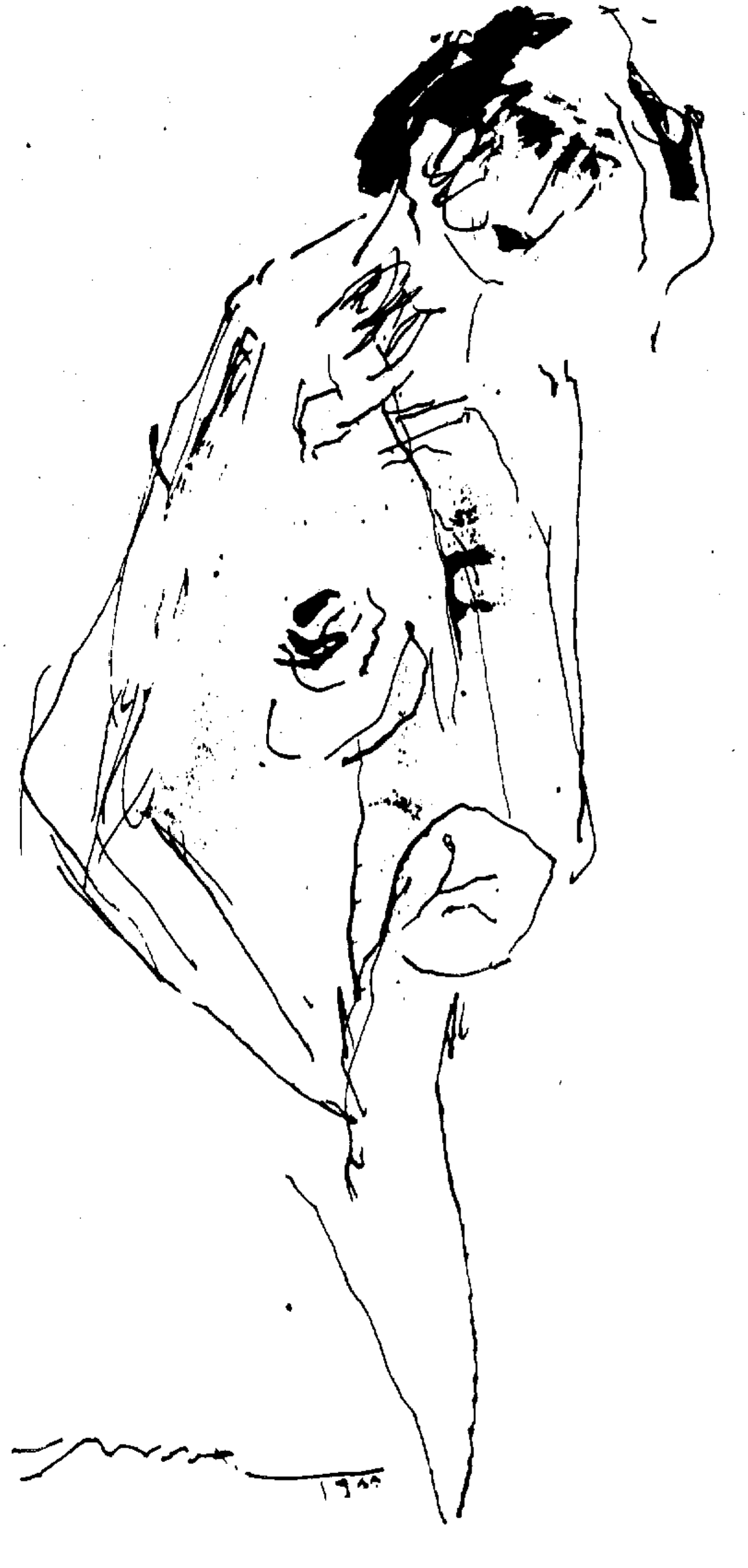
(٩٠) ذكره BACZKO مصدر مذكور ص ٢٠ Dictionnaire de Trévoux (1771)

(٩١) REYBAUD (L.) "Rapport présenté à l'Académie francaise par M. A. Jay, in **Etudes sur les réformateurs** ... (Paris, Guillaumin et Cie, 1864, réed. en 1978 a Paris, chez Arts et Culture, le rap est daté du **20 avril 1841).**

(٩٢) لا يمكن ما ألّف في هذا الموضوع هنا . ونذكر انتقائيًا بعض أضخم الأعمال :

BLOCH (E.) **Le Pricipe Espérance**.- SOBOUL (A.) : **Utopie et Révolution francaise; Lumières, critique sociale et utopie pendant le XVIIIème siècle français; Les Sans- culottes.** **DALINE** (V.) : **Gracchus Babeuf.** - VOLGUINE : **Morelly.**- MAZURIC : Babeuf...- DOMMANGET : **Babeuf et la conjuration des Egaux,** etc..

(٩٣) راجع بخاصة مقال لابيكا : "Sur la crtique marxiste de l'utopie". in Colloque de Cerisy (طبعة مذكورة ، ص ٥٣) .



المفــــارقــــة

نبـــيلة إبـــراهـــيم

« لن تستطيع أن تستخدم اللغة استخداماً فنياً كاملاً إلا بعد أن تعيش معك المفارقة ، ثم تأتيك عفواً » .

كينيث بيرك

« إن المفارقة هى ذرة الملح التى تجعل الطبق شهياً » .

توماس مان

« حياة بدون مفارقة ، غابة بلا طيور » .

أناتول فرانس

ـ ١

بدأ وعى الإنسان بالمفارقة مع قصة الخلق ؛ قصة آدم وحواء فى الجنة وهبوطهما منها ؛ فلقد منعا من أن يأكلا من شجرة ما ، أو بالأحرى من ثمارها . والتحريم معناه كبح لرغبة الإنسان فى شىء ما . وإذا كانت الرغبة قد تركزت فى أكل ثمرة من ثمار تلك الشجرة ، فإن هذا يعنى أن الثمرة بدت لهما آنذاك جميلة وحلوة . فلما صدر الأمر بالتحريم ، كان لابد أن ينتقل فكر الإنسان الأول إلى أن الثمرة الجميلة الحلوة قبيحة وكريهة ؛ وهذه هى المفارقة الأولى ؛ وهى الخلط بين القبح والجمال .

ولابد أن الشيطان بدا لهما فى لحظة من الزمن غير مرادف للشر ؛ إذ إنه ساعدهما على التأكد من حلاوة الثمرة ؛ ولكنهما استكشفا بعد ذلك أن الشيطان شر مطلق ، إذ إنه كان السبب فى خروجهما من الجنة . وكانت هذه هى المفارقة الثانية ؛ المفارقة بين الخير والشر فى الشىء الواحد .

ولقد تحققت المفارقتان من خلال اللغة ؛ وهى اللغة ذاتها التى أورثها آدم نسله فيما بعد ، فكانت منذ القدم اللغة الملازمة لفكر الإنسان ، والمعبرة عن موقفه من المفارقات بين المحدود واللا محدود .

وكان سقراط صانع المفارقة الأول الذى يذكره لنا التاريخ ؛ فقد كانت المهمة التى أخذها على عاتقه هى أن يشد الناس إليه من كل صنف ، ومن كل صوب وحدب ؛ من العامل إلى المفكر ، ومن الصغير إلى الكبير ، ويأخذ فى محاورة كل منهم ، حتى يصل إلى النقطة التى يجهل الواحد منهم يفقد فيها الثقة كلية فيما يتحاور فيه معه ، وعندئذ يترك الشخص المكان خاوى الوفاض ، بعد أن يدرك أنه لم يعد يعرف شيئاً . ولم يكن سقراط يفعل هذا بدافع التعالى على الناس ؛ فقد كان على العكس ، يبدى أنه شريكهم فى الجهل بحقائق الأشياء ، ولكن لأن الوصول إلى قمة التحرر من قيود المعارف والمدركات المتواضع عليها ، كان يمثل لحظة السعادة المطلقة عند سقراط ، فقد كان يرغب على الدوام فى أن يشاركه الناس هذا الإحساس ، وكأنه كان بذلك يتعمد استعادة هذه اللحظة مع كل شخص ، عندما يصل به إلى المرحلة التى تهتز فيها الثوابت القديمة أمامه .

ولهذا ، فإن حكمة سقراط الشهيرة : « اعرف نفسك ! » ، التى تسربت فى فكر العالم بأسره وعبر العصور المتتالية ، لم تكن تعنى قط اعرف محتوى نفسك ومطالبها ، بل كانت تعنى اعرف نفسك بامتلائها الداخلى وثرائها اللا محدود ، وتعمقها بعيداً عن الآخرين ، وعندئذ ستصل لا محالة إلى جوف الفراغ المظلم داخل الذات ، وهو الفراغ الذى يجعل الحقائق تهتز وتصبح موضوعاً للمفارقات(١) .

وقد وردت كلمة Eironeia فى جمهورية أفلاطون ؛ وهى مصطلح Irony نفسه فى اللغة الإنجليزية ، ويعنى المفارقة . وقد ورد المصطلح فى جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط ؛ وهى طريقة معينة فى المحاورة لاستدراج شخص

ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله . وكانت الكلمة نفسها تعنى ، عند أرسطو ، الاستخدام المراوغ للغة . وهى عنده شكل من أشكال البلاغة ؛ ويندرج تحتها المدح فى صيغة الذم ، والذم فى صيغة المدح[٢] .

ويقال إن الكلمة لم تظهر فى اللغة الإنجليزية بوصفها مصطلحاً إلا فى أوائل القرن السادس عشر ، ولكنها لم تجد سبيلها إلى الاستعمال العام إلا فى نهاية القرن الثامن عشر وفى القرن التاسع عشر ؛ وكانت تعنى أن يقول الإنسان عكس ما يعنيه ، كما تضمنت معنى السخرية[٣] .

٢ ــ

وقد يكون من المناسب الآن أن نعرّف المفارقة ، وذلك قبل أن نستأنف الكلام عن مباحثها الفلسفية والفنية .

والمفارقة ، بادىء ذى بدء ، تعبير لغوى بلاغى ، يرتكز أساساً على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية . وهى لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات ، فتكون بذلك ذات طابع غنائى أو عاطفى ، ولكنها تصدر أساساً عن ذهن متوقد ، ووعى شديد للذات بما حولها .

وهناك من يرى أنه من الصعوبة بمكان محاولة وضع تعريف محدد ودقيق للمفارقة ؛ فهذه المحاولة تكون أشبه بالإمساك بالضباب[٤] . وربما كان من التبسيط المخل أن نعرف المفارقة بأنها كلام يبدو على غير مقصده الحقيقى ، أو أنها كلام يستخلص منه المعنى الثانى الخفى من المعنى الأول السطحى . إنما المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين : صانع المفارقة وقارئها ، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارىء وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفى ، وذلك لصالح المعنى الخفى الذى غالباً ما يكون المعنى الضد . وهو فى أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض ، بحيث لا يهدأ للقارىء بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذى يرتضيه ليستقر عنده[٥] .

فالمفارقة إذن لغة اتصال سرى بين الكاتب والقارىء . وهى قد تكون جملة ، وقد تشمل العمل الأدبى كله .

وتتعدد أشكال المفارقة وأهدافها ؛ فقد تكون سلاحاً للهجوم الساخر ؛ وقد تكون أشبه بستار رقيق يشف عما وراءه من هزيمة الإنسان . وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعى وقلبته رأساً على عقب . وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك .

ومما يزيد الأمر تعقيداً أن المفارقة ترتبط بكثير من أشكال التعبير الفنى ؛ فهى تعد خليطاً من فن الهجاء وفن السخرية وفن « الجروتيسك » (الغريب المهوش المضحك) وفن العبث والفن الضاحك . وكل فن من هذه الفنون له استقلاليته وخصائصه التى يتحدد بها . ولكن عندما تحتاج المفارقة إلى قدر من كل فن من هذه الفنون ، فإن كلا منها يبتعد عن استقلاليته ليؤدى مع غيره دوراً جديداً[٦] .

وربما كان من الأفضل الآن أن نقدم بعض النماذج من النصوص التى نحاول من خلالها أن نتعرف على نحو تطبيقى بعض معالم هذا الفن . ونقول بعض المعالم لأن النماذج اللغوية التى تحصر خصائص هذا الفن كثيرة ومتنوعة . ونأمل أن نشير إلى معظمها على مدار البحث .

والنص الأول لإبراهيم عبد القادر المازنى ؛ وهو الكاتب الذى اشتهر بأنه كاتب ساخر ، ولكن سخريته فى الحقيقة ، كانت تنبع من حسه الشديد بالمفارقة . يقول فى مطلع كتابه « حصاد الهشيم » :

« بيتى على حدود الأبد ، لو أنه كان للأبد حدود . وليس هو بيتى ، وإن كنت ساكنه . ما أعرف لى شبر أرض فى كل هذه الكرة . ولقد كانت لى قصور ، ولكن فى الآخرة ؛ بعت بعضها والبعض مرهون بحينه من الضياع ، ووقفت معلقا بين الحياتين ، كما سكنت على تخوم العالمين »[٧] .

فالكاتب فى هذا النص يقرر شيئاً ثم يعود فيلغيه بضده . فهو يقرر أن بيته على حدود الأبد ، ولكنه يلغى هذا القول عندما يقرر إثر ذلك مباشرة أنه ليس للأبد حدود . ثم إنه يبدأ الفقرة بقوله : بيتى . ومعنى هذا أنه يتحدث عن شىء يملكه ، أو هو على الأقل يدخل فى خصوصيته ؛ ولكنه يسحب هذا الكلام برفق ويقول « وليس هو بيتى » . وكما يتلاعب الكاتب بالحقائق ، يتلاعب بالأفعال ، فيقول : « ولقد كانت لى قصور » . وكان فعل ماض ؛ والماضى ثابت لا يتغير ، لأنه تحقق وانتهى . ولكن هذا الماضى الذى تحقق لا يلبث أن يتحول إلى مستقبل لم يتحقق ، فيقول : « ولكن فى الآخرة » . وهذا معناه أن ما تحقق لم يتحقق . ثم يعود الكاتب ليجمع بين الماضى والمستقبل عندما يقول إنه باع بعض هذه القصور ، وسوف يفقد بعضها الآخر . وأحسب أن الكاتب قد ترك القارىء معلقاً معه . ولكن فى حين نجد الكاتب معلقاً بين حياتين ، نجد القارىء معلقاً بين ظاهر النص وباطنه . ولا مفر له من أن يصل إلى باطنه ، وإلا فإنه لن يكون قد حقق منه شيئاً .

والنص الثانى لشاعرنا المتنبى الذى اشتهر بمراوغاته اللغوية التى تنم عن ذكاء وسرعة بديهة . وأكثر ما يتحقق له هذا فى فن الهجاء ، وفى معرض الذم بما يشبه المدح . يقول فى الهجاء :

فيا ابن كُرَوَّس يا نصف أعمى
وإن تفخر فيا نصف البصير

فالحقيقة أن ابن كروس هذا أعور . وهى كلمة اصطلحت عليها اللغة لمن يبصر بعين ولا يبصر بالأخرى . ولكن المتنبى يأبى أن يصل إلى هذه الحقيقة على نحو مباشر فلا يكون قد حقق شيئاً . ولو أننا سلمنا بظاهر النص وهو أن ابن كروس هذا نصف أعمى ونصف بصير ، فإننا لن نكون قد ابتعدنا كذلك عن الحقيقة . ولكن المتنبى يريد أن يصل إلى ما هو أبعد من ذلك . فهو يهدف إلى تعليق ضحيته بين حقيقتين لا يستطيع أن يدعى إحداهما ، لأنه نصف هذه ونصف تلك . ولا ننسى أن المفارقة بعد ذلك قد حققت أهم خصائصها ، وهى أنها لم تترك القارىء إلا بعد أن رسمت على شفتيه ابتسامة هادئة تصحبها السخرية من الضحية .

ويقول فى كافور وهو يتظاهر بمدحه :

يَفضح الشمسَ كلما ذُرَّتِ
الشمس بشمس منيرة سوداء

فاللغة هنا تقول شيئاً ثم تأخذ بيدنا بعيداً عما قيل لكي نصل إلى ضده . أما التعبير بشمس منيرة سوداء ، فهو فضلاً عما فيه من سخرية ، أشبه بفن الجروتيسك الذي هو غريب ومفزع .

والنص الثالث من كتاب « زهر الآداب وثمر الألباب » للحصري . يقول النص : « قال الحسن بن سهل : خرج بعض ملوك الفرس متنزها ، فلقي بعض الحكماء فسأله عن أحزم الملوك ، فقال : من ملك جده هزله ، وقهر لبُّه هواه ، وأعرب لسانه عن ضميره ، ولم يخدعه رضاه عن سخطه ، ولا غضبه عن صدقه ، فقال الملك : لا بل أحزم الملوك من إذا جاع أكل ، وإذا عطش شرب ، وإذا تعب استراح . فقال الحكيم : أيها الملك ، قد أجدت الفطنة . هذا العلم مستفاد أم غريزي ؟ قال : كان عندنا معلم من حكماء الهند ، وكان هذا نقش خاتمه . قال : فهل علمك غير هذا ؟ قال : ومن أين يوجد مثل هذا عند رجل واحد ؟ .

ثم قال له الملك : علمني من حكمتك أيها الحكيم ! قال : نعم . احفظ عني ثلاث كلمات ! قال : ما هن ؟ قال : صقلك السيفَ ليس له جوهر من سنخه خطأ ، وصبك الحَبَّ في الأرض السَّبِخَة ترجو نباته جهل ، وحملك المسن على الرياضة عناء »[٨] .

فالنص على نحو ما هو مقدم إلينا يبدو مشتتاً ، وكأن كل سؤال وجوابه وحدة منفصلة عن الوحدة الأخرى ، في الوقت الذي تبدو فيه كل وحدة واضحة كل الوضوح في صياغتها الشكلية . ولكن القارىء لابد أنه يعي أن الحكاية حوار بين اثنين ، وأن هذا الحوار بدأ من نقطة وانتهى إلى نقطة . ومعنى هذا أن المعنى لابد أن يكون متصلاً ومترابطاً من البداية إلى النهاية . ويعد هذا أول تحد للقارىء في استنباط هذا المعنى المتصل من وراء الحيل اللغوية ؛ ويبقى عليه بعد ذلك أن يبحث عن مفتاح لفهم النص الكامل . ولكل قارىء مفتاحه . وربما كان المفتاح في أن هناك ملكاً يريد أن يعرف أهم صفة في الملك الذي يحرص على أن يحافظ على مكانته واستمرار حكمه ، وهي صفة الحزم . فلما أجابه الحكيم إجابة واضحة لالبس فيها ، رفض الملك قوله وقرعه من خلال تحديد جديد لماهية الحزم ، مستخلصاً ذلك مما حفظه عن قول حكيم هندي . وهنا تبدأ المفارقة ؛ إذ لا يمكن أن يقتنع القارىء بأن الحزم في الأكل والشرب والراحة ، بل لابد أن يكون الأمر عكس ذلك تماماً . على أننا نفاجأ بعد ذلك بأن الحكيم يبدي انبهاره بهذا الكلام الساذج الذي قاله الملك . وهذا يعني أن المفارقة الأولى تمتد إلى مفارقات أخرى ، خصوصاً أن الحكيم يتصاعد بانبهاره ويسأل الملك عما إذا كان الحكيم الهندي الذي أخذ عنه ذلك الكلام الذي يبدو لنا ساذجاً ، قد علمه شيئاً آخر . ويجيب الملك : « من أين يوجد مثل هذا عند رجل واحد ؟ » ؛ أي أنه يكفي أن يصدر مثل هذا القول وحده عن رجل حتى يكون أحكم الحكماء . ولابد أن القارىء يقف عندئذ ليسائل نفسه عما إذا كان هذا الكلام مجرد هزل . على أنه سرعان ما يصطدم في خاتمة الحكاية بأن الملك ــ على الرغم من رفضه قول الحكيم ، وعلى الرغم من أنه ، على الأقل ظاهرياً ، قرع حكمته بحكمة أكبر ــ عاد ليسأل الحكيم أن يعلمه من علمه شيئاً ، وإذا بالحكيم يرد رداً أشبه باللغز . وخلاصة نصائح الحكيم الأخيرة أنه ليس هناك من جدوى في تعليم من لا يجدي معه التعليم . وبذلك يصل الحوار إلى نقطة الصمت الذي لا ينبغي أن يقال بعده شيء ، بل إنه يبدو أن الحكيم أراد بقوله الأخير أن يلغي كل ما سبق من كلام ؛ فما كان للملك أن يسأل ، وما كان للحكيم أن يجيب ؛ لأنه ــ على الرغم من تواصل الكلام والمعنى في الحوار السابق ــ لم يكن هناك في الحقيقة تواصل بين الملك والحكيم .

ونخلص من هذا إلى أن المفارقة تتحدد بعناصر أربعة :

أولاً : وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد ؛ المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به ؛ والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه ، والذي يلح القارىء على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام كأنه أشبه بزوبعة مثارة لا يعرف مصدرها ، ولكن فيه من التلميحات ما يكفي لأن يشده إلى تعرية المستوى الكامن للكلام . ومعنى هذا أنه إذا لم يمد المستوى السطحي للكلام القارىء بالخيط الذي يعينه على اكتشاف المستوى الكامن الذي يقف على بعد من المستوى الأول ، فإنه لن تكون هناك مفارقة . ولا نعني بذلك قارئاً محدداً ، بل القارىء القادر على قراءة النص بصفة عامة . وهذا يعني ، من ناحية أخرى ، أن القارىء شريك أساسي في صنع المفارقة .

ثانياً : لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص . وقد يحدث هذا الإدراك لدى القارىء حالة من البلبلة ، بخاصة إذا كانت صنعة المفارقة قد قامت على تعمد الغموض ، الأمر الذي قد يصل بالقارىء إلى حد أن يقف متردداً في قبول بعض الحقائق دون بعض .

ثالثا : غالباً ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة ، وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلة . ويتضح هذا ــ على نحو ما ــ في تعبير المازني ، وبصورة أوضح في حكاية الملك والحكيم ، وكذلك في تعبير المتنبي . وسوف نأتي بأمثلة صارخة لهذا المعنى فيما بعد .

رابعاً : لابد من وجود ضحية في المفارقة . وقد تكون أنا الكاتب هي الضحية ، كما هو الحال عند المازني ، وقد تكون الضحية هي الـ « أنت » أو الآخر ، كما هو الحال عند المتنبي . وأيّاً ما كانت هذه الشخصية ، فهي ضحية متهمة وبريئة ، ولكنها في الوقت نفسه تدعي لنفسها ما هو مبالغ فيه على سبيل الافتراض فحسب ؛ وهو ما يجعلها هشة وغير محصنة ، ومعرضة للهجوم ممن هو أعلى منها (كما هو الحال في ضحية المتنبي وضحية الحكيم) ، أو معرضة للتسليم لما هو أقوى منها ، كأن يكون نظام الحياة ، أو نظام الكون ، كما هو الحال عند المازني . وهذا ما يجعل المفارقة منطوية على المضحك والمبكي في آن واحد . ولهذا فهي قد تدفع القارىء إلى البسمة التي تختفي بمجرد أن ترتسم على الشفاه . وهذا ملمح مهم في المفارقة ، يحول بينها وبين أن تختلط بفن النكتة .

ولعلنا ندرك الآن أنه ليس بكافٍ على الإطلاق أن نعرف المفارقة بأنها الكلام الذي يقول شيئاً ويعني غيره ؛ فالمفارقة رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر ، أو ــ بالأحرى ــ المعنى الضد الذي لم يعبر عنه . وهي تهدف لا إلى أن تجعل الناس يصدقون ، بل إلى أن تجعلهم يعرفون . وهم لا يعرفون حقائق بقدر ما يعرفون

احتمالات لحقائق . ومن شأن الاحتمالات أنها لا تدع للإنسان أرضاً صلبة يقف عليها ، وهي سمة أساسية كذلك من سمات المفارقة .

على أننا سوف نعود إلى هذه المسألة مرة أخرى بشيء من التوسع عندما نتحدث عن المهاد الفلسفي للمفارقة .

٣ -

ولقد رأينا أن مصطلح المفارقة قد نشأ في إطار فلسفي ، والواقع أنه لم يفارق هذا الإطار على مر العصور حتى يومنا هذا .

لقد كانت المفارقة تقحم نفسها بالضرورة في أبحاث الفلاسفة المحدثين ، ابتداء من « كانت » . ولا غرابة في هذا عندما تتركز الأبحاث التي تناولت موقف العقل الإنساني من المحدود واللا محدود ، والواقع والمثال ، والقيد والحرية ، وكلها موضوعات تقع في قلب الفلسفة الحديثة من ناحية ، كما أنها ترتبط كل الارتباط بالإحساس بالمفارقات في عالمنا وطريقة التعبير عنه من ناحية أخرى — كما سنوضح فيما بعد .

ولابد أن كل فيلسوف إنما كان يصوغ فلسفته في الظروف السياسية والفكرية والاقتصادية التي كان يعيشها . وقد نبعت فلسفة « كانت » من وقوف المفكر المثالي عاجزاً أمام عالم التجربة الفعلية ؛ فهو ذو سلطان مطلق في العالم المعقول ؛ أما في العالم الفعلي ، فهو ضائع ، وعاجز عن التدخل أو التأثير في مجرى الحوادث »[9] . ولهذا فإن « الحرية بمعناها الصحيح لا تتحقق عنده إلا على المستوى العقل الصرف ، أي في مجال العالم المعقول أو الأشياء في ذاتها ، في حين أن عالم التجربة تحكمه الضرورة »[10] .

وقد تحدث « كانت » عما سماه « التركيب الأعلى » ، ويقصد به الوعي الذاتي الترانسندنتالي[11] .

وسوف نجد هذه الكلمة الأخيرة ، فيما بعد ، مقترنة على الدوام بالمفارقة . والوعي الترانسندنتالي عند كانت « هو الوعي بوجود (أنا أفكر) مقترنة بكل تجربة . . وعن طريق هذا الوعي يعرف الأنا المفكر ذاته بوصفه متصلاً وحاضراً ، فعالاً ، على مدى سلسلة تجاربه »[12] .

ويتوقف هذا الوعي الترانسندنتالي على المادة المستقاة من الحواس ؛ ولا تصبح الانطباعات الكثيرة للحواس عالماً منظماً من الموضوعات إلا من خلال هذا الوعي . ولقد كان هذا الفصل في فلسفة كانت بين التجريبي والترانسندنتالي مثار هجوم عليه ؛ إذ اتهم بأن العقل عنده لا سلطان له على البناء الموضوعي للواقع . وبهذا يظل العالم منقسماً إلى ذاتي وموضوعي ، وإلى عقل وحس ، وفكر ووجود ؛ وهذا هو ما حاول « هيجل » أن يتغلب عليه في نظريته في اتحاد الأضداد . فمن وجهة نظر هيجل « أنه ما لم ينجح الإنسان في إعادة توحيد الأجزاء المنفصلة لعالمه ، وفي إدخال الطبيعة والمجتمع في حظيرة العقل ، فإنه يظل إلى الأبد مكتوباً عليه الإخفاق والإحباط »[13] .

ولا يهمنا الآن أن نقرن بين نظريتي كانت وهيجل بالنسبة لوضع الإنسان من المحدود واللا محدود ؛ وكل ما يهمنا هو أن نشير إلى أن نظرية كانت هي التي فتحت المجال في الفلسفة الحديثة ، بل في النقد الحديث ، للبحث عن جذور المفارقة ، الأمر الذي ترتب عليه شيوع هذا المصطلح في النقد والأدب بصفة عامة .

وسنحاول الآن أن نتابع هذه النظرية عند كل من « شليجل » و « كيركجورد » ، وهما الفيلسوفان اللذان أرسيا مفهوم المفارقة في البلاغة والنقد الحديث ، على نحو ما شرحناه ونستكمل شرحه وشيكا .

والمفارقة عند « شليجل » (١٧٧٢ — ١٨٢٩) مرتبطة بالمفهوم الكانتي لها من حيث إنها وليدة النشاط الحر . يقول : إننا لن نصل إلى المفارقة إلا بعد أن تكون الأحداث والناس ، بل الحياة بأسرها ، مدركة وقابلة للتمثل بوصفها لعبة . فالحياة حشد من المتناقضات والمتعارضات التي لا يمكن الإمساك بها في إطار موحد من الإدراك ، اللهم إلا بعد أن نصل إلى حالة من إدراك أن المفارقة هي جوهر الحياة . والمفارقة في هذه الحالة هي الصراع بين النسبي والكلي ، والوعي بتزامن المحال والضروري ، واللامحدود المجهول والمحدود المعلوم . وليست المفارقة مجرد تسجيل لهذه الأحوال ، بل هي الوعي الشديد بالتناقض داخل الذات بقدر ما هي الوعي الشديد بالتناقض خارجها . ولهذا فإن المفارقة لا يمكن أن تتم لكاتب متحيز ، بل لابد أن يجاوز الإنسان تحيزه الذاتي حتى يستطيع أن يناور فيلعب على الشيء ونقيضه ، والشيء وما يعارضه ، بمهارة فائقة . ولا يمكن للفنان بصفة عامة ، وللكاتب بصفة خاصة ، أن يحقق هذا إلا إذا علا فوق نفسه ، وجاوز الذات المجربة إلى الذات الترانسندنتالية ، حيث يتحرر من كل قيد إلا من قيد اللغة[14] .

فالمفارقة عند شليجل هي الموضوعية ؛ لأنها تعني السمو الكامل فوق الذات . وهي المناورة باللعب على كل الاحتمالات ، بل المناورة باللعب على الذات نفسها . وبهذه التحديدات يدخل شليجل التعريف النقدي الحديث للمفارقة من أوسع الأبواب . وهذا هو السبب في أن أي بحث عرض للمفارقة بعد شليجل ، سواء كان ذلك من الناحية الفلسفية أو النقدية البلاغية ، لابد أن يذكر تعريف شليجل لها ؛ وهو التعريف الذي عرف فيما بعد بأنه تعريف المفارقة الرومانسية . ذلك بأن شليجل ربط هذا التعريف بمفهوم الجمال عندما قال : « إن الشيء الجميل هو ذلك الذي له علاقة بالكون اللا محدود »[15] .

ويزيد « زولجر » المعاصر لشليجل على وجه التقريب (١٧٨٠ — ١٨١٩) هذا التعريف الرومانسي للمفارقة تحديداً فيقول : إن المفارقة لا ينبغي أن تختلط بالسخرية ، كما لا ينبغي أن تفهم على أنها الذاتية غير المسئولة ؛ إنها تمثل قمة الخلق الإنساني ؛ إذ فيها يتحد الخاص والعام ، والنسبي والكلي ، وفيها تجتمع الأضداد والمتناقضات ، وتتماسك لتتصارع ، ثم لا تلبث أن تتصالح في هدوء ؛ إذ لا يملك أحد الأطراف المنطق المشروع على الدوام ، الذي يجعله يتغلب على الطرف الآخر . والواقع أن المفارقة ، كما يقول ، تقع في صميم صنعة الفنان ومسئوليته ؛ فالمطلوب من الفنان أن يكون ناقداً وخلاقاً ، وذاتياً وموضوعياً ، وعاطفياً متحمساً وعقلانياً واقعياً ، وأن يكون عمله نابعاً من الحياة ومصنوعاً صنعة خيالية في الوقت نفسه ، ولكنه ينبغي أن يكون بعيداً عن محاكاة الواقع وتمثيله ، وأن يصبح في النهاية كأنه يحكي حكاية عن حكاية[16] .

لقد كان الرومانسيون يرون فى الطبيعة فيضاً على الدوام . وبما أن الإنسان جزء من الطبيعة ، فإن فكره لابد أن يفيض من المحدود إلى اللا محدود ؛ لأنه كلما حاول بفكره المحدود أن يخضع ظواهر عالمه المتزاحمة لفهمه المحدود ، استعصى عليه ذلك . ولا يبقى له بعد هذا سوى أن يزحزح فائض فكره خارج المحدود ، إلى الذات الترانسندنتالية التى تلعب بالفكر واللغة كيفما تشاء .

وبهذا تكون المفارقة الرومانسية هى الوسيلة الإبداعية التى يسمو الفن عن طريقها إلى القوة العليا . وهنا تتمثل نقطة الخلاف بين شليجل وزولجر من ناحية ، وكانت من ناحية أخرى . ففى حين كان الأولان يبحثان عن المفارقة فى إطار مفهوم الجمال عند الرومانسيين ، نجد أن كانت كان يبحث عنها فى إطار المعرفة والحرية ؛ فالإنسان مقيد بما هو معروف لأنه مشروط بأسباب ، ومشروط بوجوده فى الزمان والمكان ، فى حين أنه حر بالنسبة للا معروف واللا مشروط . العالم المعروف إذن قيد ، فى حين أن العالم غير المعروف هو عالم الحرية . ويرد شليجل على كانت فى هذه النقطة بعينها بأن المفارقة ليست وسيلة لاستكمال فهمنا للحياة بحيث يمكن بحثها فى الإطار المعرفى ، بل إن المفارقة هى الحياة نفسها المليئة بما يعجز الإنسان عن فهمه أو إخضاعه لمنطق العقل الإنسانى . ولهذا فإن المفارقة تختلف فى درجتها وعمق فلسفتها ، بدءاً من التعبير عن المفارقات فى حياتنا المعيشة ، ووصولاً إلى المفارقات الكونية والفلسفية .

ويقترب كيركجورد من مفهوم شليجل للمفارقة من حيث إن الوعى الإنسانى كلما حاول أن يستوضح تعقيدات الحياة وتوهم أنه قد وصل فى مرحلة ما إلى فهم مناسب لها ، اكتشف أنه ما تزال هناك احتمالات أخرى للفهم . وهذا يعنى أن كل محاولة لإثبات شىء يتهددها احتمال أن يستبدل بها شىء آخر يمكن أن يقال فى مجال آخر . وهكذا يعيش صانع المفارقة حالة افتراض على الدوام ؛ وهو فى ذلك صادق فى اعترافه بعدم قدرته على احتواء الحقيقة كاملة . إن كلا العالمين المحدود واللا محدود ، أو المشروط واللا مشروط ، أو الواقعى والترانسندنتالى ، يعد ــ من وجهة نظره ــ من لوازم العقل الإنسانى . ولهذا فإن أياً منهما لابد أن يفضى إلى الآخر ؛ بمعنى أن المعروف لابد أن يرتبط بغير المعروف ، والمشروط لا بد أن يرتبط بغير المشروط ، حتى وإن كان غير المشروط لا يدخل فى إطار عالم المعرفة ــ كما يقول كانت . والسبب فى ضرورة ربط الفكر الإنسانى بهذين العالمين فى وحدة واحدة ، أن العالم التجريبى المحدود والمشروط بالسببية وبقيد الزمان والمكان ــ هذا العالم يختص بالأحداث ، فى حين أن العالم الثانى غير المشروط وغير المقيد يختص بحقائق الأشياء بالأحداث فى ذاتها . فالتناقض ينتفى إذن عن هذين العالمين ، وإن ظل التعارض بينهما قائماً . فعالم التجربة هو العالم الذى نخوض بتجربتنا فيه مع ظواهر الأشياء ، فى حين أن عالم الحقائق لا يتعرفه الإنسان إلا فى المستوى الترانسندنتالى[17] .

ويهمنا الآن أن نشير ، بعد هذا العرض الموجز للغاية ، إلى بعض الأفكار الخاصة بالمهاد الفلسفى للمفارقة (وهو المهاد الذى كان لابد أن يتناول كما رأينا حركة فكر الإنسان من مجال يعيشه ويعرفه ويعجز عن الوصول فيه إلى حقيقة مقنعة لذاته ، إلى مجال آخر يبحث فيه عن معرفة أخرى ليست محققة ، لأنها لا تتحقق إلا مع الذات الترانسندنتالية) ــ يهمنا أن نشير إلى أن أفكار كل من شليجل وكيركجورد تعد المهاد الحقيقى للبحث فى صميم المفارقة الأدبية ؛ أى تلك التى تتحقق عملياً فى التعبير الأدبى . أما عن شليجل فهو يعد بحق صاحب المفهوم الرومانسى للمفارقة ؛ وكان مدخله إليها جمالياً بطبيعة الحال . وأما عن كيركجورد فقد اهتم فى كتابه المهم « فكرة المفارقة » ، الذى ركز الدراسة فيه حول مفارقات سقراط ، بإبراز العلاقة بين صانع المفارقة ولغته . وكثيراً ما عبر عن انبهاره بالمفارقة بوصفها تخطيطاً دقيقاً لاستراتيجية الوعى ، وبوصفها ، فى الوقت نفسه ، قوة سلبية يتحرر من خلالها صانع المفارقة من ذاته التجريبية ، بل من قيود اللغة المتواضع عليها .

وهنا نصل إلى الأبحاث النقدية والأدبية الحديثة عن المفارقة ؛ وهى أبحاث تقترب كل الاقتراب من مجال الإبداع ، وتبتعد فى كثير أو قليل عن التنظير الفلسفى المجرد . ولهذا فإن المفارقة تبحث ، شأنها شأن أى ظاهرة أدبية أخرى ، بوصفها صنعة لغوية ماهرة ، يلتقى فيها صانعها ومستقبلها .

ــ ٤

وإذا كانت الدراسات النقدية الحديثة تركز على النص وقارئه ، فهى فى البحث فى المفارقة تخص كلا من صانع المفارقة ولغة المفارقة ومستقبل المفارقة ببحث منفصل . ولنبدأ بصانع المفارقة .

والحديث عن صانع المفارقة يبدأ من المهاد الفكرى والحضارى الذى يغذى حس من له الاستعداد الأصيل لها . وإذا كان التعبير بالمفارقة قد أصبح فناً سائداً فى عصرنا الحديث ، فإن الكلام عن المهاد الفكرى والحضارى لهذا الفن يتعلق بإشكاليات هذا العصر وموقف الإنسان منها . ولا يعنى هذا أن المفارقة الأدبية فن مستحدث تماماً ؛ فقد سبق أن أشرنا إلى نماذج قديمة للمفارقة ، كما أننا سنشير إلى مزيد منها فى تراثنا العربى ، ولكن المفارقة ــ بخاصة فى الأدب المعاصر على المستوى العالمى ــ تتميز بطابع لغوى مميز . وسوف نعود إلى هذا الموضوع عندما نتحدث عن لغة المفارقة .

وربما لم يمر عصر من العصور على الإنسان تقلص فيه دوره فى صنع الحياة كما حدث فى عصرنا هذا ؛ « فلقد أصبحت الحياة مجموعة من النظم التى تخضع كلية للمنهجية العلمية ، بحيث يبدو كل نظام كأنه مستقل بنفسه ومكتف بذاته . حدث هذا فى الدول الصناعية الكبرى ، كما يحدث فى الدول الصغرى التى تلهث وراء محاكاة الدول الكبرى فى تحقيق هذه النظم وإلا تخلفت وتدهورت . وسواء تم التحقق الآلى لنظم الحياة تحققاً كاملاً أو شبه كامل فى بعض الدول ، أو تحقق تحققاً ناقصاً فى الدول الأخرى التى يصعب عليها اللحاق بركب التطور الآلى السريع للنظم ، فإن الحياة بهذه النظم أصبحت تدير ظهرها للإنسان ومشكلاته على المستويين الواقعى والكونى ؛ إذ إنها لم تعد ترى تفسيراً للأشياء إلا من خلال منجزات التقنية العلمية ، على نحو أدى ، بدون شك ، إلى تقلص دور الإنسان فى صنع الحياة . وعلى الرغم من ذلك فإن الإنسان الذى لم يتسع فى أى وقت من الأوقات إلى تحديد علاقته المعرفية بالأشياء على نحو واضح وصريح وعميق أكثر مما يفعل اليوم ، قد أدرك أن مغزى الحياة يقع وراء تخوم تلك التحديات العلمية ، وأن تلك الظواهر المادية ، التى

أسفرت عن نظم الحياة الآلية ، لم تعد تمنحه ما يمكنه من الإمساك بمغزى محدد للحياة وأحداثها الكبيرة »[١٨] .

وفضلاً عن هذا فإن قوانين الاحتمالات أصبحت لها السيادة فى عصرنا على المستوى العلمى والفكرى ؛ فلقد أدت هذه القوانين إلى كسر العلاقة المؤكدة بين السبب والمسبب ، وأحلت محلها احتمالات كثيرة تتوه بينها الحقيقة . وقد ترتب على هذا أن منطق القيم الذى عهدناه ينفصل فى وضوح بين الخير والشر ، والصدق والزيف ، حل محله منطق آخر تتضارب معه القيم ؛ الأمر الذى دفع بالعملية المعرفية عند الإنسان لأن تخوض تجاربها فيما وراء الواقع ، باحثة لها عن منطق ثالث يكون بديلاً من المنطق الأول الذى فقدته ، والمنطق الثانى الذى يتعمد تضليلها[١٩] .

ولهذا فإن البحث عن صانع المفارقة يتركز فيما أصطلح على تسميته بالذات الترانسندنتالية . فما الذات الترانسندنتالية ؟ إنها الذات السلبية التى لا تستطيع أن تحبس نفسها داخل التاريخ والواقع ، بل تجاوزهما وتعلو فوقهما ، تاركة نفسها لعفوية الفكر . وهى الذات المغالطة التى تخضع سلبيتها لموضوعية مزعومة . وتمثل المفارقة المسافة بين الذات التجريبية والذات الترانسندنتالية ، كما أن وظيفتها تتمثل فى تعميق حالة الانفصال بين الواقعية والمثالية ، وبين التاريخى والكونى . ومع ذلك فإن الذات الترانسندنتالية تعد القوة القادرة على حماية الذات الواعية ضد القوة المدمرة ؛ قوة اللغة الجماعية التى تتردد فى ظل نظام ما ، فى زمن ما .

فالذات الترانسندنتالية إذن هى الأنا المنفصلة عن الـ « نحن » المجتمعة فى وحدة . على أن الدخول فى عالم المفارقة لا يجعل من لحظة الانفصال هذه لحظة التفرد وتحقيق الذات ، بل يجعلها لحظة العزلة عن المجموع ؛ وذلك إثر فقدها القدرة على التشكيل والتكوين ؛ تشكيل عالم منظم ومثالى وتكوينه ، بحيث يقف على مقربة من الواقع ، مستبدلة بذلك عالماً بلا معايير ، أو لنقل عالماً بدون عالم[٢٠] .

وعلى هذا الأساس بنيت نظرية المفارقة من حيث إنها تمثل منطقة العبور من المحدود إلى اللا محدود . ولا تصل الذات إلى هذه الحالة إلا بعد أن تمر بمراحل من الوعى الذى تراجع فيه نفسها ، حتى إذا ما افتقدت الحقيقة ، إذا بها تسمى إلى ذات تجريبية أخرى فى عالم أكثر جدة وأكثر إشراقاً ؛ لأنه عالم لا يقيده قيد السببية ، ولا يقيده زمان أو مكان . على أن هذه الذات ما تلبث أن تقف وقفة لتضحك من نفسها عندما تسقط من هذه الرؤية الترانسندنتالية لحظة وعيها بعبثها وعدم جديتها . وهنا تحدث المفارقة .

إن صانع المفارقة يعيش على الدوام حالة من عدم الثقة ؛ وهى حالة تبدأ من خارج الذات ، ثم لا تلبث أن تنتقل إلى داخل الذات فتهزها هزاً . وعندئذ تصبح الذات مهددة بالتشيؤ إثر إحساسها بنقص شديد فى حريتها . وبمقدار ما تكون الذات فاقدة لحريتها تكون « شيئاً » تلعب به قوى وقوانين لا تملك هذه الذات السيطرة عليها . ولا يبقى للذات عندئذ سوى أن تجد ملاذاً فى المجال الترانسندنتالى ، فترسل من عليائها ضحكات ساخرة هادئة من الضحايا الذين تتمركز هى فى وسطهم ، وكأنها تصرخ وهى متحصنة بصرحها ، معلنة للناس الحكمة ، ومحاولة أن تهديهم وهم يهيمون على غير هدى ، باحثين عن طريق آمن فى الحياة .

وليس فى وسع أى كاتب أو فنان أن يصل إلى هذه الحالة ، وأن يكون ــ من ثم ــ صانعاً ماهراً للمفارقة ؛ وإنما تتحقق المفارقة على يد الفنان ، كما يقول كيركجورد ، الذى يجرى فى دمه الإحساس العميق بالخدعة الكبرى فى الحياة . ومثل هذا الشخص هو الذى يستطيع أن يلعب بأسلوب المفارقة على المستوى الجمالى لا الأخلاقى . ويتميز هذا المبدع لأساليب المفارقة ــ والكلام مازال لكيركجورد ــ بأنه قادر على أن يتحرر من ثقله الذاتى عندما ينفصل عن نفسه ويعلو عليها ، ويظل بعد ذلك مراقباً على الدوام لما حوله ، محدثاً لنفسه ولغيره مزاجاً ممتعاً جذلاً ومرحاً ، وإن كمن وراء هذا كله إحساس عميق بالألم[٢١] .

وإذا كانت المفارقة مستويات تتحدد وفقاً لدرجة شفافية صاحبها وذكائه وسرعة بديهته ، وأخيراً وفقاً لقدرته على أن يتحرر من تحيزه الذاتى ، وأن يقف على بعد من الواقع بحيث يشرف عليه ولا يلتصق به ــ فإن أعلى درجة لصانع المفارقة ، كما يراها كيركجورد كذلك ، هى تلك التى يدعى فيها الحكمة الطنانة البلهاء ، متظاهراً بأنه يعرف كل شىء وأنه قادر على هداية كل الناس ، وهو فى قرارة نفسه يعرف أن الموضوع فراغ فى فراغ . ثم إنها تلك التى يكون فيها صاحب المفارقة مليئاً بالحماسة ، وهو يعلم أنه يتزايد على هذه الحماسة الغبية[٢٢] .

وغالباً ما يكون لمثل هذا الشخص ضحية . وعندئذ تتحدد مهمته بأن يوصل هذه الضحية إلى جهلها بالحقيقة وانخداعها بالمظهر ، فلا يتركها إلا بعد أن تكون قد فقدت كل رؤية واضحة فى الحياة .

ونحاول الآن أن نقدم ثلاثة نماذج للمفارقة ، تتضح من خلالها صور مختلفة لصانع المفارقة التى تتحدد بصنعته ، وإن اشترك الجميع فى الملامح العامة لصانع المفارقة ، كما حاولنا تحديدها .

أما النص الأول . فهو نص معروف للجاحظ ؛ وفيه يقف الجاحظ مراقباً من بعد رجلاً لا يكاد يبرح المسجد ، ويجلس فيه مسنداً ظهره إلى عمود فيه بحيث يأخذ وضعاً جامداً وكأنه جزء من العمود ، ولا يتحرك إلا لأداء فريضة الصلاة ثم يعود إلى مكانه وهيئته الجامدة مرة أخرى . وكان أن حدث ما أرغم هذا الشخص على الحركة ، وكان هذا الشىء ذبابة صغيرة تعمدت أن تحاور هذا الرجل وتداوره ولا تغادره إلى غيره . وهنا يقول الجاحظ :

« . . . سقط على أنفه ذباب فأطال المكث ، ثم تحول إلى مؤق عينه فرام الصبر فى سقوطه على المؤق ، وعلى عضه ونفاذ خرطومه ، كما رام من الصبر على سقوطه على أنفه من غير أن يحرك أرنبته ، أو يغضن وجهه ، أو يذُبّ بإصبعه . فلما طال ذلك عليه من الذباب ، وشغله وأوجعه وأحرقه ، وقصد إلى مكان لا يحتمل التغافل ، أطبق جفنه الأعلى على جفنه الأسفل فلم ينهض ، فدعاه ذلك إلى أن والى بين الإطباق والفتح ، فتنحى ريثما سكن جفنه ، ثم عاد إلى مؤقه بأشد من مرته الأولى ، فغمس خرطومه فى مكان كان قد أوهاه قبل ذلك ، فكان

احتماله له أضعف ، وعجزه عن الصبر فى الثانية أقوى ، فحرك أجفانه ، وزاد فى شدة الحركة وفى فتح العين ، وفى تتابع الفتح والإطباق ، فتنحى عنه بقدر ما سكنت حركته ، ثم عاد إلى موضعه ، فما زال يلح عليه حتى استفرغ صبره وبلغ مجهوده ، فلم يجد بدا من أن يذب عن عينه بيده ، ففعل ، وعيون القوم إليه ترمقه وكأنهم لا يرونه ، فتنحى عنه بقدر ما رد يده وسكنت حركته ، ثم عاد إلى موضعه ، ثم ألجأه إلى أن ذب عن وجهه بطرف كمه ، ثم ألجأه إلى أن تابع بين ذلك . . . »[٢٣] .

والجاحظ صانع المفارقة الأول فى التراث العربى القديم ، وإن لم يدرس من هذه الزاوية ، بل درس من زاوية فنه الساخر الذى شاء أن يرصد من خلاله ظواهر اجتماعية سلبية . وإذا كانت السخرية تبدو أنها قريبة من المفارقة ، فإنها تبتعد عنها بالنسبة لوظيفتها وموقفها من الضحية ، كما سنرى وشيكاً . ولهذا فإننا نحاول أن نقف الآن وقفة مع الجاحظ صانع المفارقة وليس صانع السخرية .

فالجاحظ فى هذا النص ليس متحيزاً لموقف أو لقيمة أو لشخص ، بل هو مراقب للظاهر ومسجل له بدقة على نحو ما يدور حوله . ولكنه إذ يفعل هذا يمهدَ الطريق للقارىء لكى يزيح معه الغطاء عن الظاهر فيرى ما يستقر تحته من متعارضات ومتناقضات على المستوى الواقعى والكونى . ولابد أن الجاحظ سعد بتحرره بعد أن تحرر من تحيزه الذاتى ، وبعد أن تحرر من الجزئى المقيد إلى الكلى المطلق . وكان ثمرة هذا التحرر ذلك الموقف المضحك ، لا من شخص بعينه كما يبدو فى الظاهر ، بل من موقف تنقلب فيه الحقائق رأساً على عقب .

فضحية الجاحظ شخصية متدينة ، وقد بلغ بها تدينها حد الجمود ، بحيث أصبحت جزءاً من المعالم الدينية الثابتة (الجامع والعمود ومواقيت الصلاة) . هنا نجد أن هذه الشخصية فى سلوكها الظاهرى مؤكدة للقيمة الدينية وليست نافية لها ، بخاصة أننا يمكن أن نفترض أن هذا الرجل الجامد كان يشغل وقته بتسبيح صامت حتى يحين موعد الصلاة ، فيقوم بأدائها ، ثم يعود مرة أخرى ليلتصق بالعمود الجامد .

ولكن الحياة حركة تدب خارج الثوابت ؛ خارج المسجد والعمود والرجل . ولكى يحدث تواصل بين الداخل والخارج ، كان لابد أن يخرج شىء من الداخل إلى الخارج ، أو يدخل شىء من الخارج إلى الداخل . فإذا لم يحدث خروج من الداخل إلى الخارج ، فلابد أن يحدث دخول من الخارج إلى الداخل ، وكانت الذبابة هى التى دخلت من الخارج إلى المسجد .

والذبابة حشرة لحوح مزعجة ؛ وهى تلح على الإنسان بقدر ما تلح على الأشياء التى تقع عليها . وهى ، بعد هذا ، تتمتع بحرية الحركة التى تمكنها من الهروب فى كل مرة تحقق فيها رغبتها فى المضايقة . وهى بهذا تقف على طرف النقيض من الرجل ؛ فهى تأتى متحركة من الخارج ، وهو قابع ساكن فى الداخل . وهى حرة فى حركتها ولا يقر لها قرار ، وهو جامد مقيد فى مكانه . ثم إنها ــ على الرغم من وجودها فى الحياة المعيشة ــ تظل ظاهرة كونية لا دخل لها بنظام هذه الحياة ، فى حين أن الرجل ، لأنه إنسان ، أسير هذه الحياة وأسير الواقع .

وكأنما تحرك الرجل حركة داخلية محدودة عندما أدرك أنه سيدخل فى موقف تحد مع الذبابة ؛ فقد أصر على ألا يحرك ساكناً ؛ وهذا ما أتاح للذبابة الفرصة الكاملة والحرية الكاملة لأن تعبث به . حتى حانت الفرصة التى لم يستطع فيها الرجل الاستمرار فى التحدى عندما وقفت الذبابة على مؤق عينه ؛ وعندئذ رفع يده للمرة الأولى لكى يطردها عنه . وينتهى الموقف بهذه المطاردة المحدودة بين الرجل والذبابة .

وبهذا استطاع الجاحظ أن يضع ضحيته البريئة المتهمة فى جدلية المحدود واللا محدود ولكنه لم يفعل هذا إلا بعد أن جاوز هو نفسه فكرة المحدود إلى اللا محدود . ولما أدرك أن المحدود يأسر الإنسان فيه بكليته ، فى حين أن اللا محدود يستبعده عنه بكليته ، أطلق ضحكاته التى لم تسمع ، معلنا عجز الإنسان الشديد بين المحدود والمطلق ، والقيد والحرية .

ونعود فنقول إن الجاحظ كان يهدف إلى التعبير بالمفارقة على المستوى الحسى والكونى ، وأن يسخر من شخصية بعينها ، كما فعل هو نفسه مع شخصية البخيل فى كتابه « البخلاء » والفرق بين السخرية والمفارقة ، أن السخرية هجوم متعمد على شخص بهدف سلبه كل أسلحته ، وتعريته من كل ما يتخفى فيه ويتحصن وراءه . وهذا هو ما فعله الجاحظ مع نماذج البخلاء . أما فى هذا المثال ، فإن الجاحظ لم يتعمد قط الهجوم على ضحيته ، بل إن هذه الضحية كانت بمثابة لحظة كشف لمتناقضات الحياة التى لا يستطيع أن يصل فيها الإنسان إلى حقيقة واحدة واضحة وحاسمة . وهنا تأتى المفارقة لتقرع الحقائق بعضها ببعض ، دون أن تتمكن إحداها من أن تزيح الأخرى ، لتتربع وحدها على عرش الظاهر والباطن معاً .

أما النص الثانى فهو نص حديث ، وهو للكاتب الراحل يحيى الطاهر عبد الله . يقول فى قصته القصيرة تحت عنوان « حج مبرور وسعى مشكور »[٢٤] : « الحاج عبد الكريم على وشك الوصول من الحج . . . وأرسلت الحاجة من فورها رسولاً يأتيها بحنفى الخطاط الرسام المبيض النقاش . . . كانت الحاجة تطالبه من أسفل بأن يعيد دهن الحائط للمرة الثالثة . أطل حنفى من فوق وقال للحاجة : حاضر . . من عينى . . لاجل خاطر الحاج . وتمنى حنفى للحاج سلامة العودة . ونفذ ما أمرته به الحاجة فوراً ، واختفت الرسوم والخطوط القديمة نهائياً ، وصار الحائط شديد البياض ، يضوى وقد انعكس عليه شعاع شمس الأصيل ، مما أجبر حنفى أن يغلق جفنيه ويفتحهما بشكل مستمر . وبحركة سريعة كتب حنفى فوق بوابة المدخل بخط كوفى جميل : « ياداخل هذه الدار صل على النبى المختار » . أطل بعينه الفنانة الخبيرة فرأى حرف الراء جميلاً كبقية الحروف الجميلة . ورسم حنفى جملاً ووضع فوقه هودجاً غطاه بثياب متعددة زاهية الألوان ، وتذكر ما يقال عن الجمل الصبور ، ذلك الذى لا ينسى الإساءة ويغدر حتى بصاحبه ، من يقدم له الطعام والماء . بسرعة رسم حنفى خزاماً وكمم فم الجمل . ورسم حبلاً تدلى من الخزام ، وقال لنفسه : هذا الجمل هو عين الجمل الذى رسمته فى العام الفائت . ولكنه استمر يرسم الرجل الذى مد يده وأمسك بالجمل ، والذى يقود الجمل ، قصيراً متناهى الضآلة . وظل حنفى حائراً يفكر : أيرسم الرجل بحجم الجمل ثلاث مرات أو يضع فى يده

بدل العصا سيفا قاطعاً ؟ » .

إن ما يميز صانع مفارقة عن صانع مفارقة آخر هو المسافة التي تفصل كل واحد منهما عن الواقع . فالمسافة التي تفصل الجاحظ عن الواقع ليست كبيرة ، كما هو متوقع ؛ ذلك بأن الجاحظ كان يعيش بروحه وقلبه في قلب الحضارة العربية الإسلامية ، التي كانت قد بدأت تزدهر وتتغلغل في حياة الناس وفكرهم . ولهذا فإن حركة الحياة برمتها كانت حركة واحدة نحو آفاق جديدة . وكان الجاحظ أحد الكتاب المفكرين الذين يرقبون حركة الحياة ، ويرصدون متغيراتها وسلبياتها ، وكأنه كان يمنحها نكهة جديدة . ولهذا ، مهما تكن درجة المفارقة في النص السالف للجاحظ ، فليس هناك ما يشوبه من مبالغات خيالية بعيدة عن الواقع ، كما أنه لا يكتنفه أي غموض من جراء استخدامات لغوية غريبة ؛ فالنص نابع على نحو مباشر من الحياة ، وهو موجه بمفارقاته ودعاباته إلى الحياة بالقدر نفسه من المباشرة .

وخلاصة القول أن المفارقة عند الجاحظ ، على الرغم من أنها مستوفية لشروطها ، على نحو ما أوضحنا ، فإنها لم ترْقَ كلية إلى المستوى الترانسندنتالي ؛ إذ لم يكن الوضع الحضاري الذي يعمل بوعي كامل على إعادة تشكيل الحياة وتشكيل الواقع يسمح بذلك .

أما في النص الحديث فإن موقف الذات صانعة المفارقة يختلف عن ذلك كلية . وشتان بين موقف رافض رفضاً كلياً لواقعه ، وموقف مقبل على واقعه ومشارك كل المشاركة في صنعه .

ولا يعني هذا أن الواقع يغيب عن وعي الذات المعاصرة ، بل إن هذا الواقع نفسه هو شغلها الشاغل ، وهو همها الأكبر . ولكن لأن الذات عُزلت عن واقعها ، للأسباب التي سبق ذكرها ولغيرها من الأسباب أو لأنها ، بالأحرى ، عزلت نفسها بعد أن فقدت التآلف معه ، لم يبق لها سوى المستوى الترانسندنتالي ، الذي آثرت أن تشرف منه على هذا الواقع ، وترقب من خلاله الإنسان الضحية ، محاولة — على نحو ضمني — أن تبحث له عن حل ، وهي في الحقيقة تريد أن تعبث به من خلال التصوير المضحك الساخر الذي قرر الرسام الشعبي أن يخرجه على جدران بيت صاحب الحج المبرور .

وإذا شئنا أن نؤكد موقف صانع المفارقة المعاصر ، فإننا نؤكده من خلال مشهد وصفي ليوسف إدريس في قصته « الأورطي » . والمشهد يقتصر على وصف حركة جرى جماعة من الناس على نحو تتزاحم فيه المفارقات اللغوية ببراعة ، بحيث إنه لو أخرج إخراجاً سينمائياً على ما هو عليه لكان مشهداً رائعاً . يقول الكاتب :

« المهم ليس أنه كان جرياً ، المهم أنه كان في أكثر من اتجاه ، لكأنه يوم الجري الأكبر ، نوع غريب خاص من الجري ، فهو ليس جري الخائف أو المستعجل ، أو من يسرع لإنقاذ ؛ جري تائه ، وكأن صاحبه يجري ويسرع ليبحث عن بقعة يبدأ منها الجري والإسراع . ولهذا فلا أحد يعرف هدف الآخر ، أو غايته ، إنما الكل في حالة ترقب خائف أن يعثر أيهم على بدايته التي ربما حددت له البداية . ولهذا أيضاً كنت ترى الشخص يجري كالمجنون ، وكالمجنون أيضاً يحاول عبثاً أن يراقب خطو الآخرين وجريهم ، بحيث ما إن يبدو أحدهم يتردد فتقل سرعته ، أو ينطلق أكثر فتزداد سرعته ، ويبدو أنه قارب العثور على غايته ، حتى يندفع العشرات إلى حيث يكون ، على أمل أن يصل الواحد منهم أولاً ، ليكون أول من ينطلق حتى يتحدد الهدف . وحين يصابون بخيبة الأمل ، ويجدون أن الذي أسرعوا إليه أكثر منهم حيرة ، يندفعون إلى متلكىء أو مسرع آخر . . . عملية كانت البقعة فيها تبدو ، إذا نظرت إليها من عل ، أو من بعيد ، كأنها تنبض نبضات . تجمع مفاجيء يعقبه التفرق ؛ نبض يحدث في أكثر من مكان في نفس الوقت ، حتى ليبدو الميدان وكأنما فرش بقشرة لولا تلك النبضات العشوائية الحادثة هنا وهناك والدالة وحدها على الحياة لظننتها قشرة صخر ، أو لظننت الآدميين المتجمعين كتل رخام مختلف الألوان »[٢٥] .

وربما كان هذا النص ينحو إلى التشكيل الرمزي ، وربما كان ينحو إلى التشكيل السريالي ، ومهما اصطلح على الصيغة الفنية له ، فإن ما يهمنا أن يوسف إدريس ، كعادته ، قد تعمد اللعب باللغة إلى أقصى حد ، ليخرج لنا مشهداً مليئاً بالمفارقات لحركة الجري الجماعي في حياة سلبت الإنسان وعيه .

وعلى كل فإن هذا النص يؤكد النص السابق عليه من حيث إن لغة المفارقة في أدبنا المعاصر تتعمد التغريب والإغراق في الصنعة الخيالية . وسوف نعود لنستكمل كلامنا عن طبيعة هذه اللغة ، وذلك في معرض كلامنا وشيكا عن علاقة القارىء بلغة المفارقة .

وأما النص الثالث الذي نود أن نأتي به في مجال المقارنة بين أكثر من نمط من أنماط صناع المفارقة ، فهو نص من كتاب الشيخ حسن الآلاتي « ترويح النفوس ، ومضحك العبوس » ، الذي نشر في عام ١٨٨٩ .

ونود قبل أن نسجل النص أن نشير إلى بضعة أسطر من مقدمة الجزء الثالث لهذا الكتاب ، يصرح الكاتب فيها أنه يكتب في فن المفارقات فيقول :

« لما كان فن المفارقات فناً يشار إليه بأطراف العصي ، وتروح إليه الأرواح ، وترمح نحوه الأشباح ، وترتع النفوس في ميادين فدادين لطائفه ، وتسبح في لجج بحار كنائفه ولطائفه ، لأنه فن ربح في هذا الزمان سوقه ، ونفرت في الخافقين عروقه ، وقد اعتنى به كثير من المتقدمين والمتأخرين . . . » .

ويهمنا هذه الفقرة من حيث إنها تصرح بمعرفة كتّاب ذلك العصر لهذا الفن من المفارقة ، بل شيوعه بينهم . على أن الكاتب لم يحاول أن يضع تعريفاً له ، ربما لأنه كان غنياً عن التعريف به . على أنه ليس من العسير أن نستوضح حدود هذا الفن من خلال كتابات ذلك العصر التي يعد كتاب حسن الآلاتي « ترويح النفوس ومضحك العبوس » ممثلا لها .

يقول الكاتب على سبيل المثال :

« فقلت لهم لا وحق من بطح العتيل ، وأشار بصنمه إلى زلومة الفيل ، وأكل القبر الطويل ، وبلع درب المهابيل ، ونام الليل الطويل ، وجهل القال والقيل ، وسرق البير ، وأكل الفقير ، وتعاطى ألف قنطار من الطرطير ، واستنبط من المواسير جمالا ، ومن المزامير حبالاً طوالاً ، وأخرج من الدجاج العجول ، ووصف الجاموس بالمعقول ، وناطح التيوس ، وكتّف الناموس ، وفرق بين الجيوب والفلوس »[٢٦] .

وواضح أن نوع المفارقة في هذا النص لا يجاوز المفارقات اللفظية التي يعبر عنها في إطار مسرف في الزينة اللفظية التي عرفت في كتابات

هذا العصر . على أن هذا يعد فى حد ذاته مرشداً لنا لتوضيح النمط الثالث لصانع المفارقة .

ومن يتصفح نصوص الكتاب يجد أن اللغة فى مجملها تحمل إشارات تلميحية للشخصيات الحاكمة المتسلطة فى ذلك العصر ، التى لم تعد ترعى أى حق من حقوق الشعب .

على أن الكتاب ، إذ يتخذون من هذا الموضوع محوراً لكتاباتهم ، يتركون العنان للغتهم فتشرد على غير هدى ، بحشد من المبالغات فى المفارقات اللفظية التى لا حدود لها ؛ إذ يظل النص مفتوحاً حتى يتنبه الكاتب إلى أن النص قد طال معه ، وعندئذ ينهيه ، ولكنه لا يصنع هذا ، إلا لكى يبدأ نصاً آخر على هذا النحو . وهذا يعنى أن صانع المفارقة قد أدار ظهره للواقع ، بعد أن انفصمت عرى الاتصال معه ، ولم يعد يجدى شىء فى سبيل إصلاحه ، ولم يبق له سوى أن يجد حريته كاملة فى المستوى اللغوى ، حيث يمكنه أن يعبث فى سخرية بها كيفما شاء .

وهذا يؤكد لنا مرة أخرى أن نمط صانع المفارقة ، وكذلك نوع مفارقته ، إنما يتحددان بالبعد الذى يختاره الكاتب ليقف منه مطلا على الواقع .

على أنه ليس من الضرورى أن تقتصر المفارقة ، فى مثل هذا الموقف ، على المفارقات اللفظية ، إذ من الممكن أن يستغرق الكاتب فى عالم أسطورى رحب ، بحيث يبدو أنه منفصل كلية عن الواقع . وفى هذه الحالة لا تكون المفارقة مجرد حيل لفظية ، بل يحتشد فيها رصيد هائل من الفكر . وهذا ما أوضحناه من قبل فى قصة بهاء طاهر « أنا الملك جئت » فى مقال سابق لنا عن « قص الحداثة » .

على أن هذا لا يتم فى الحقيقة إلا عندما يكون الكاتب محصنا برصيد فكرى يمكنه من مجاوزة المحدود المحسوس إلى اللا محدود الكونى .

٥ —

وأخيراً نأتى إلى الحديث عن لغة المفارقة وموقف القارىء منها .

والمفارقة فى أخص خصائصها صنعة لغوية ؛ فهى عندما تتعمد أن تقول شيئاً وتعنى شيئاً آخر كلية ؛ وعندما تثبت حقيقة ثم لا تلبث أن تلغيها ؛ وعندما تحدث الانفصال بين العالم التجريبى والترانسندنتالى ، إنما يتم ذلك من خلال المهارة الفائقة فى تحريك اللغة ، بشرط أن تظل محتفظة بشفرتها السرية على نحو ما حتى يفكها القارىء .

وقد سبق أن قارنا بين المفارقة والسخرية ، ووجدنا أن المفارقة لا تعنى الهجوم على نحو ما تفعل السخرية ، كما أنها لا تتعمد تعرية الشخص المهاجم من ادعاءاته وأسلحته بهدف كشف حقيقة داخله ، وإنما يظل صاحب المفارقة على خلاف ذلك ، شريكاً كاملاً للضحية فى مأساتها ومحنتها .

وعلى هذا النحو تتميز المفارقة عن النكتة ، التى تمثل قمة الفكاهة ، فى صيغتها اللغوية ؛ فالنكتة تعد كذلك هجوماً سافراً على الشخص الثانى ؛ ولهذا فإن راوى النكتة ، الذى يعد الشخص الأول ، يكون فى حاجة إلى الشخص الثالث ، وهو المستمع ، الذى يعلن عن إعجابه بصنعة الهجوم المفاجئة له عندما ينفجر فى الضحك .

وليس فى المفارقة شخص ثان يهاجم على نحو سافر ، كما يحدث فى كل من السخرية والنكتة ، بل هناك موضوع يحتاج إلى التأمل وإلى الرثاء الممتزج بالضحك . هذا فضلاً عن أن المفارقة تتطلب من القارىء الإمعان الشديد فى اللغة وحركتها ، حتى يتم له إدراك المعنى فى هدوء . فإذا حدث ضحك لدى القارىء فى أثناء ذلك ، فإنما هو ضحك هادىء يساعد على إطالة التأمل فى الحياة[٢٧] .

وكما تتميز المفارقة عن أشكال الضحك اللغوية ، كذلك تختلف عن الأبنية اللغوية التى تقوم على أساس التشكيل المجازى ، مثل الاستعارة والرمز والتمثيل . . . إلخ . فكل هذه الأبنية اللغوية ، حتى وإن كانت تحتوى على عنصر المفارقة ، تختزل فكر صاحبها فى مقابل صنع الشكل . وفضلاً عن هذا فهى تساعد على إغلاق المعنى . ويمكننا أن نمثل لذلك بقول الشاعر :

لى صديق خبرت فيه ودادى ... حين أضحت سلامتى منه ربحا
حسن القول سيىء الفعل كالجزا ... ر سمّى وأتبع القول ذبحاً

فمما لا شك فيه أن هذا الشعر لا يخلو من مفارقة ، ولكن صنعة التشبيه فيه أدت إلى تكوين الشكل المغلق ، فضلاً عن اختزال الفكر .

وعلى هذا النحو يمكن أن يقال إن الأمثال الشعبية مبنية أساساً على المفارقات . ومثال ذلك : « ازرع الزرع تقلعه ، وازرع بنى آدم يقلعك » . وكذلك : « قالوا للديب حيسرحوك فى الغنم : قام بكى ، قالوا له بتبكى ليه ؟ قال : خايف يكون الخبر كدب » .

فالأمثال الشعبية لا تتحقق لغوياً إلا عندما يُتعمق الواقع ، ثم تُنتزع منه الحقائق المتناقضة لتشكل ، بعيداً عن الواقع ، تشكيلاً تمثيلياً خيالياً ؛ ومن هنا جاءت تسميته بالمثل . ولهذا فإنه عندما تدرس فنية المثل الشعبى يصبح من الضرورى الوقوف على الصنعة الاستعارية والتمثيلية فيه ، لأنهما هما اللتان تصنعان شكله المغلق على حساب اختزال الفكرة ؛ وهذا ما يمثل أهم صنعة فى المثل الشعبى .

أما عندما نتحدث عن لغة المفارقة بالمصطلح الخاص ، فإننا نعنى اللغة التى لا تساعد على اختزال الفكرة ، ولا تساعد على استمرارية الحدث وتواصله ، كما أننا لا نتحدث عن اللغة المشكلة مجازيا ، بل نتحدث عن اللغة التى تغذى جوانب التجربة بضروب من المفارقات التى لا تستنفد احتمالاتها ، كأن تتلاعب بوجهة النظر ، أو بأبنية الزمن ، أو تناور باللعب بين الوعى والغفلة ، والخيال والواقع ، والتى قد تحدث اضطراباً فى النص نتيجة انقسام الذات بين التجريبى والترانسندنتالى ، والتى قد تتراكم فيها المفارقات الجزئية وتتوالى على نحو مربك للقارىء .

وخلاصة القول أن الذات المبدعة تتحول فى العمل المبنى على المفارقة فى كليته إلى ذات لغوية ، بشرط ألا تكون اللغة مجرد لغو على نحو ما رأينا فى نص حسن الآلاتى ، بل لابد أن تكون الذات اللغوية واعية بوضوح التجربة ، بحيث لا تهمل زمام اللغة الموجه على الدوام

نحو التجربة يفلت منها ، بل يظل محتفظاً على الدوام بذلك البصيص الذى يمكن القارىء من أن يمسك بخيوطها ويبقى أسير حركتها ، فى سبيل البحث عن المغزى الذى يجمع أطرافها . وبهذا يتحقق التوازن على مستوى العمل الكلى ، عندما يصبح الجمالى أخلاقياً ، والأخلاقى جمالياً .

وأخيراً نأتى إلى القارىء فنتساءل : كيف يتحرك القارىء مع نص المفارقة ؟ وإلى أى حد يمكن أن يأخذ ما يقال - وليكن مشهد الجرى عند يوسف إدريس ، أو قصة « حج مبرور » ليحيى الطاهر عبد الله - مأخذ الجد ؟ وإلى أى حد يمكن أن يكون جاداً فى استجابته لما بين النص والواقع من علاقة ؟ وأخيراً ، وربما كان أولاً ، كيف يدرك أنه بإزاء نص من نصوص المفارقة ؟

ولابد فى البداية من أن توضع شروط أولية لهذا القارىء ؛ وهى : وعيه التام بأن العمل الأدبى بصفة عامة ، وفى أعمال المفارقة بصفة خاصة ، لا يحاكى الواقع أو يمثله ، وإنما هو كشف وإضاءة لجانب من جوانب الحياة التى يختلط بعضها ببعض ، ويتضارب بعضها مع بعض . ولابد أن يكون القارىء مدرباً على قراءة النصوص اللغوية حتى يتكون لديه حس ما بشفافية اللغة ؛ وهو أساس العلاقة بين القارىء والنص .

أما بالنسبة لنص المفارقة فإن القارىء يتدرج فى تكوين العلاقة معه على النحو التالى :

أولاً : وصول النبرة التى يرسلها صاحب المفارقة إليه من خلال اللغة ؛ وهى نبرة لا يصعب استكشافها فى بداية الأمر ، فقد تكون نبرة التعبير عن إحساس الإنسان بمأساة الفراغ على المستوى الإنسانى والكونى ؛ وقد تكون نبرة الاستخفاف والتحدى ؛ وقد تكون نبرة التذمر والشكوى ؛ وقد تكون نبرة الإقبال على الانغماس فى الملذات بحس ملء بالغثيان ؛ وقد تكون السخرية من القيم السائدة ، فيما عدا القيم المتعالية لصاحب المفارقة .

ثانيا : يصبح القارىء على يقين من أن بعض العبارات بل العمل كله لا يمكن أن يصبح مقبولاً للفهم إلا بعد رفض ما يقال ظاهرياً .

ثالثاً : أن يبحث عن بديل لما لا يقبله ؛ ولابد أن يكون هذا البديل متصلاً بإشارات لغوية فى النص من ناحية ، ومؤتلفاً مع وجهة نظر صانع المفارقة من الناحية الفكرية والعقائدية من جهة أخرى .

رابعاً : الوصول فى النهاية إلى وحدة من الصياغة الموضوعية المتكاملة .

فهل يمكننا بعد ذلك أن نقول إن القارىء الذى أصبح يتعامل مع الأعمال الحديثة المغرقة فى المفارقات يعد شريكاً أساسياً فى خلق العمل الفنى من حيث إنه هو الذى يعيد إليه نظامه عندما يجمع شتاته فى حزمة فكرية موحدة ومؤتلفة ؟

هذا ما لا شك فيه . وإذا كان من المسلم به أن لكل نص قارئا ، فإن المفارقة تحتاج إلى قارىء متميز ؛ إذ من الممكن أن يكون القارىء ممثلاً لقراء كثيرين فى كثير من الأعمال الأدبية ، أما فى المفارقة ، فإن كل قارىء يتميز عن غيره من حيث مقدار ما يستكشفه مما يخبئه له النص . ونحن نؤكد مرة أخرى أن لغة المفارقة لغة منعزلة ، لأنها تتعمد أن تكون خارج الموضوع ، كما أنها تتعمد عدم الإفهام على نحو مباشر . وهى لغة تجعل الأشياء تهرب منا بمجرد أن نقترب نحوها . ثم هى أخيراً لغة تظل حائمة حول إشكاليات اجتماعية وفكرية على مستوى المحدود واللا محدود ، دون أن تقف منها موقف المحلل الذى يتعمد إبراز الحقائق مستعينا بالعلوم النفسية والاجتماعية والإيديولوجيات والفلسفات ، بل الذى يظل محتفظاً بها فى إطار السرية .

على أنه إذا كان القارىء يرتضى تحمل مسئولية المشاركة فى استكمال صنعة المفارقة ، فلابد أن يكون لديه . من ناحية ، مطالب يوجهها لصانع المفارقة .

وربما كان من مطالبه ألا يبالغ صانع المفارقة فى التعقيد ، وأن يفرق بين التعقيد وعدم الرغبة فى التحديد ؛ فقد يعطل التعقيد عملية المشاركة فى قراءة النص بين الكاتب والقارىء ، فى حين أن عدم التحديد يفتح له المجال لتعدد التأويلات .

وهو يطلب من صانع المفارقة ألا يسلم نفسه للمفارقات اللفظية السطحية التى لا طائل وراءها ؛ لأنه عندما يصبح مدربا على قراءة فن المفارقة ، يسعد باكتشاف الخبىء من الأفكار الجديدة .

وربما كان من المهم ، ونحن فى خاتمة المقال ، أن نشير إلى أن فن المفارقة ، وهو فن بلاغى بكل تأكيد ، لم يعرفه بلغاء العرب على هذا النحو من التحديد الحديث له ، وإن كانوا قد أحسوا بخصوصية الكلام الذى يراوغ ويهرب من تحديد المعنى ، أو يقول شيئاً ويعنى شيئاً آخر . ومن هنا كان كلامهم عن التهكم ، والسخرية ، ولطائف القول ، والمدح بما يشبه الذم ، والذم بما يشبه المدح ، إلى غير ذلك من الفنون البيانية التى تقوم على التلاعب باللغة على نحو خاص .

ولكن لما كان حس المفارقة حساً أصيلاً فى الإنسان ، فإنه لا يخلو عصر من العصور ، أو أدب من الآداب ، ولو بدرجات متفاوتة ، من التعبير بالمفارقة . ولهذا فربما كان من المفيد لتراثنا الأدبى والبلاغى أن نضيف إليه هذا الفن . والمهم ، أولاً وآخراً ، أن يصبح مفهوم « المفارقة » محدد الأبعاد بدرجة من الوضوح تجعله آلية صالحة من آليات تحليل النص الأدبى .

الهوامش :

(١) Kierkegaard (soren) The Concept of Irony. Translated by Lee. M. Capel, Indiana Univ. Press1965, pp. 198-202.

(٢) D.C. Muecke: Irony. The Critical Idioml31978, p.14.

(٣) المرجع السابق ص ١٥ ، ١٦ .

(٤) D.C.Muecke: The Compass of Irony. Methuen, London and 2nd ed., 1980, p.3.

(٥) Wayne C. Booth: A Rhetoric of Irony. Chicago Univ . Press 1974, p. 176.

(٦) Muecke: The Compass of Irony, p.4,5 .

(٧) إبراهيم عبد القادر المازنى : حصاد الهشيم . الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦١ ، ص ٥ .

(٨) الحصرى : زهر الآداب وثمر الألباب . تحقيق زكى مبارك . عمان ١٩٧٢ ، جـ ٣ ص ٦٤ .

(٩) هربرت ماركيوز : العقل والثورة . ترجمة فؤاد زكريا . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ص ٧ .

(١٠) نفسه .

(١١) المرجع السابق ، ص ٤٦

(١٢) نفسه .

(١٣) نفسه .

(١٤) René Wellek: A History of Modern Criticism Vol.2, pp. 12-24.

(١٥) المرجع السابق ص ١٧ .

(١٦) المرجع السابق ص ١٦ .

(١٧) I.M.Bernstein: The Philosophy of the Novel. The Harvester Press, 1984, pp. 200-206.

(١٨) نبيلة إبراهيم : قص الحداثة : مجلة فصول ـ جماليات الإبداع والتغير الثقافى ـ جـ ٢ ، ص ٩٨ .

(١٩) Umberto Eco: The Role of the Reader. Midland Book Edition, 1964. p.58.

(٢٠) The Philosophy of the Novel. pp. 206-208.

(٢١) Kierkegaard: The Concept of Irony, p.273.

(٢٢) نفسه .

(٢٣) الجاحظ : الحيوان . تحقيق عبد السلام هارون . ط ٢ ، مكتبة الحلبى ، جـ ٣ ، ص ٣٤٤ ـ ٣٤٥ .

(٢٤) يحيى الطاهر عبد الله : الدف والصندوق . مطبوعات خطوة ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٦٢ .

(٢٥) يوسف إدريس : مجموعة القصص القصيرة ـ قصة الأورطى ، ص ٣٣٢ ـ ٣٣٣ .

(٢٦) الشيخ حسن الآلاتى : ترويح النفوس ومضحك العبوس . مطبعة جريدة المحروسة ١٨٨٩ ، جـ ٣ ، ص ١٢ .

(٢٧) Wolf-Dieter Stempel: Ironie als sprechhandlung. Poetiku. Hermeneutik. Vol. 11. Fink 1976, S. 207-209.

الواقع الأدبي

- **تجربة نقدية**
  - ـ الحب والأرض بين التناظر والمفارقة
- **عرض كتاب**
  - ـ التطهير فى الأدب
- **رسائل جامعية**
  - ـ نحو فهم العملية الإبداعية نظرة تأويلية
  - ـ الفن والحضارة فى فلسفة هيجل الجمالية
- **كشاف المجلد السابع**

الحبّ والأرض بين التناظر والمفارقة

غالى شكرى

(١) يؤسس بهاء طاهر بروايتيه « شرق النخيل » و« قالت ضحى » (١٩٨٥) إيقاعاً جديداً فى اللغة الروائية ، مواده الخام مأخوذة من البنية الأسطورية ، و« الكلام » ، وتضفير الأزمنة .

وربما كانت « شرق النخيل » قد كُتبت قبل « قالت ضحى » ، ولكنهما معا سيتناولان « لحظة » تكاد تكون واحدة فى التاريخ الموازى للعمل الروائى ، الذى يبدو فى القراءة كأنه الظل . وهو يبدو على هذا النحو من خلال عملية البناء القصصى ، وليس لأن « الستينيات » تكاد تكون مذكورة بما يرادف معناها الحرفى فى النص . إنها الظل ؛ لأن الروائى لا « يؤرخ » لها ، بل هى مجرد مثل لتحويلها من النسبى إلى المطلق ؛ أى استدراج الذاكرة من « التاريخ » إلى « الحياة » .

ومن أجل القيام بهذه العملية ، كان على الروائى أن ينهل من المخيلة الجمعية أكثر « الشواهد » ــ وليس المشاهد ــ حضورا ؛ أى أن يغوص فى الزمن إلى جذوره الغائرة فى المكان ، حتى ليصبح الزمن مركّبا والمكان أحاديا . الزمن ليس هو الستينيات وحدها ؛ ليس زمن هذا الجيل ، وإنما هو زمن الجيل السابق (الأب والأم والعم والخال) . والزمن ليس هو زمن المدينة وحدها ــ تبدو لنا مدينة المدائن ، لها من اسمها نصيب ــ بل هو زمن الريف ــ الصعيد ــ أم الدنيا . زمن الروائى والمخاطب والغائب ، زمن الفرد والجماعة ، زمن الأسطورة . وتبدو إيزيس وأوزوريس فى « قالت ضحى » وكأنهما القناع الذهبى للأسطورة التى أبدعها الكاتب . وسواء فى هذه الرواية أو فى « شرق النخيل » فإن بهاء طاهر يقصد قصداً كتابة أسطورة . لذلك كانت البنية الإطلاقية هى سمة المكونات الروائية . الزمن المركب هو العنصر الأول فى هذا التكوين . والمكان ــ سواء فى مكتب وظيفى أو فى شقة أو فى ميدان عام أو فى روما أو فى غرفة فندق أو فى شارع أو فى قرية صعيدية ــ هو مكان أحادى ، بسيط ، تلمسه اليد أو القدم أو مجمل الجسد . المكان إذن فى الروايتين هو ظل الزمن ؛ لما كان من الممكن أن يكون موازيا فى التركيب . والمكان ، بهذا المعنى ، هو الزمن الآخر ، هو التاريخ ، النسبى . الظل أحد مصادر الأسطورة ، ولكن المكان فى ذاته ليس أسطوريا .

والأسطورة هنا لا تعزل التاريخ ولا تختزله ، بل تكثفه فى إيقاع جديد يعتمد على « الكلام » . والحدث والشخصية والموقف « تتكون » من خلال الفعل الكلامى : « قالت » ضحى وسيد وحاتم . . . بل الرواية نفسها . وفى « شرق النخيل » الكل « يقول » ، وبالأقوال المباشرة وغير المباشرة ، الماضية والحاضرة والمستقبلة ، « يتكون » الحدث ويتولد الموقف وتتشكل الشخصية . وإيقاع اللغة يتحول عن السرد الذى « يحكى عن » ، والحوار الداخلى ، والحوار السجالى ، إلى الكلام الذى يجعل من الصيغة الخبرية بطناً حبلى بالمفاجآت . والأسطورة ، على هذا النحو ، تفضح التاريخ وتكشف أوراقه صفحة صفحة ، وتعرّى جذوره الغائرة فى طين المأساة ، حينئذ نتلقف رؤيا بهاء طاهر السخية العطاء .

ولعله كان من « المفيد » الإشارة إلى مجموعات قصص الكاتب القصيرة ، وعلى وجه الخصوص « بالأمس حلمت بك » و« أنا الملك جئت » ؛ ففى كلتا المجموعتين يتجلى مغزى الأسطورة فى عملية البناء ، وفيهما أيضا يتحدد الفرق بين الأقصوصة من جهة ، وأىٍّ من الروايتين اللتين نحن بصددهما من جهة أخرى . فهذا الحجم الصغير للرواية (١٠٤ صفحة من القطع المتوسط للأولى ، و١٢٠ صفحة من القطع نفسه للثانية) لا يعنى اقترابا ولو يسيرا من مفهوم القصة القصيرة . هناك عالم بهاء طاهر الذى تشترك فى إقامته الأقصوصة

والرواية على السواء ، ومن أهم السمات المشتركة بينها النسيج الأسطوري المخلوق وليس المستعاد .

وقد تبدو « قالت ضحى » أحيانا وكأنها تستكمل « شرق النخيل » أو العكس ، ولكنهما ليستا رواية واحدة .

معنى هذا أنني إذ أؤكد ما يجمع رؤ يا الكاتب في إبداعات مختلفة ، فإنني أفرق في اللحظة عينها بين مفهومه للقصة القصيرة ومفهومه للرواية التي تغري بالظن أنها قصة قصيرة طويلة . وأيضا فإنني إذ أؤكد ما يجمع بين الروايتين من زمن مركّب ومكان أحادي وإيقاع جديد للغة الروائية (خاصية الكلام الذي لا يتناقض مع الفعل لأنه هو الفعل الذي يخلق مسافة بين ذات المتكلم وموضوع الكلام) ، فإنني أفرق في اللحظة عينها بين روايتين ، بين رواية وأخرى ، كلتاهما مستقلة ذات سيادة . ولعل المقارنات التي سنقوم بها أحيانا بين الاثنتين تؤكد هذا الاستقلال ، بالرغم من المشابهات المحتملة .

نحن إذن بإزاء متابعة لرؤ يا . والرؤى لا تكتمل أبدا ، لا في البدايات ولا في النهايات ؛ فهي ليست حاصل جمع ، ولا هي تحديد مسبق ، وإنما هي تكوين يظل كما كان حيا قابلا لأن يزداد حياة . وقوام هذا التكوين كامن في شبكة العلاقات التي يبتعثها الكاتب بين اللغة والمخيلة من ناحية ، والكلام والذاكرة من ناحية أخرى . وهي شبكة لا تعرف التوازي ولا الترادف أو التطابق . إنها ليست مسطحا يرسم عليه الروائي إحدى الخرائط ، بل كتلة غير صخرية ، متعددة الطوابق والتجاويف . وفي عالم بهاء طاهر هي الحركة .

(٢)

منذ البداية هناك راو . وفي هذه البداية (بعد صفحتين) نتعرفه ؛ من يكون هو وعائلته و« وضعه الاجتماعي » دفعة واحدة . وإذا كنا قد تعودنا غالبا أن القارىء (يظن) أن الراوية هو نفسه الكاتب ، وإذا كنا قد تعودنا من بعض النقاد تأكيد هذا الظن ، وإذا كنا أخيرا قد تعودنا من الكاتب — تحوطا من هذا الظن — أن يجعل من الراوية شخصية إيجابية ، فإن بهاء طاهر يضرب بهذا كله عرض الحائط ، ويجعل من ضمير المتكلم وعيا سلبيا حادا منذ الحرف الأول . هذا هو الطالب الذي تمادى في الرسوب ، ومازال يعيش على المبلغ اليسير الذي يرسله إليه أبوه كل شهر . هذا الأب لن يستجيب لطلب الابن بالمزيد من النقود عند منتصف كل شهر ؛ لأنه هو نفسه ترك الأزهر وعاد إلى القرية بعد وفاة والده وكان ينفق جنيهين ، أما الابن فعشرون جنيها لا تكفيه ، ومازال يرسب . وإذن فهو يستطيع العودة إلى الصعيد إلى جانب أمه وأختيه فريدة وفاطمة . هذا هو مضمون الخطاب الذي وصله اليوم . وفي اللحظة التي حاول فيها أن يكتب الرد ، كانت ليلى تقول « كنت أعلم أني سأجدك هنا ، خلف المكتبة وتحت النخلة » . لم يكن قد ذهب إلى الكلية منذ أسبوعين .

سنلاحظ أنه لا « يتذكر » ماضيه ؛ أنه « يقرأ » رسالة و« يكتب » أخرى ، وليلى تقطع عليه القراءة والكتابة . هكذا يبدأ الزمن في التركيب ، بالتداخل لا بالتقاطع . ليس من حوار داخلي ولا استعادة للذكريات ، بل « تموج » . وبين موجة الأب وموجة الابن هناك موجة ليلى تقتحم المجرى ، فينبثق الحوار عن السرد انبثاق « اللحظة الكاشفة » : أحبها وأحبته ، أما هو فيشرب كل ليلة ؛ يشرب حتى الإفلاس ؛ وأما هي فستذهب إلى المحاضرة مع زملائها من « الطلبة الجبناء » كما يسميهم الذين يهتفون في الاضرابات . كانت تسأل « لم هذه الأزهار ميتة ؟ لماذا هي ميتة دائما ؟ ألا يسقونها أبدا ؟ » . وكان الطلاب في هذه اللحظة تماما يتنادون ، ولكنها تقول : « وما فائدة هذا الكلام ؟ ليته كان يفيد ! قل لي ما الذي سيحدث لنا ؟ » . وعندما مرت به بعض الطالبات قالت إحداهن « يسقط الطلبة الجبناء »،فلم يهتم ، كان يحلم فقط بسيجارة .

هل نحن هنا بإزاء بدايتين ، أم أنها بداية مزدوجة ، أم أنه ليست هناك بداية على الإطلاق ؟ سوف يعيننا الجواب في محاولة استكشاف معالم الرؤ ية البنائية لمختلف عناصر القص ودلالاته .

قرب نهاية الثلث الأول من « شرق النخيل » (ص ٣٤ من الطبعة الأولى) يقول الراوي « في قريتنا تعاد رواية القصص كثيرا ، ويطلب السامعون إعادة تفاصيل استمعوا إليها بالأمس وأول أمس . ويقاس وزن الإنسان واحترامه بقدر دقة علمه بقصص الأجداد ، ومعرفته بالقرابات والأنساب ، وبتاريخ الأسر والمواقع . وتصنع هذه القصص العالم الخاص لبلدتنا من يعرفها فهو منا ، ومن لا يعرفها فهو غريب ، له احترامه إذا كان يستحق ، ولكنه لا يدخل دنيانا ولا أسرارنا » .

والراوي في « شرق النخيل » ليس شاهدا محايدا ، ولا هو ذلك الروائي الذي « يعرف » مسبقا كل شيء ، وكأن الرواية مجرد صياغة للمعرفة السابقة على الكتابة . الراوي هنا طرف ، نفترض أنه يعرف الجزء دون الكل ، وأن معرفته هي مزيج من الواقعة ووجهة النظر . ولذلك فالبداية لن تكون هي بداية السرد ، وإنما هي قد تكون مع ذلك الجد القديم الذي حوَّل الأرض المهجورة إلى حديقة . وهنا يتعين على الحفيد أن يكون « عارفا » بشجرة العائلة وأحداثها ، عالما بأسرار هذه « الدنيا » التي ينتمي إليها ، وإلا أصبح « غريبا » . لذلك كانت « شرق النخيل » بلا بداية واحدة قد توحي بها الساعة الأولى من لقاء الراوي مع ليلى ، وبلا بداية مزدوجة قد يومىء بها التوازي والتقاطع مع الأب والأم والأخت والعم وابنة العم وابن العم . ليست هناك بداية ولا بدايتان ، سواء على صعيد البنية الروائية أو على صعيد الأنساق التي كونتها .

وإنما نحن في إطار نصف يوم من حياة الراوي الذي أتيح له ولنا أن يسرد دون غيره وقائع هذا الحيز الزمني الضيق في إهاب أزمنة أخرى . ولم تكن هناك بداية لهذا السرد ، وإنما هي لحظة تقاطع بين الزمن الذي يشير إليه خطاب الأب ، والزمن الذي تشير إليه محاولته اللامجدية للرد على هذا الخطاب . وكانت ليلى هي نقطة التقاطع بين الخطاب الذي ينذره بأن ينسى طلب النقود في منتصف كل شهر ، والخطاب الذي يزمع أن يكتبه إلى شقيقته فريدة : « طالما فكرتُ فيه ، لكنني لم أكتبه أبدا » . الاستقبال دون القدرة على الإرسال . وهنا بالضبط تظهر ليلى — وهو يستلقي خلف المكتبة وتحت النخلة — ليؤكد حضورها تكامل « العجز » في تكوينه : العجز عن الحب ، والعجز عن الدراسة ، والعجز عن السياسة . لم يعد يذهب إلى الجامعة ؛ ولفرط استغراقه في الشراب أصبح يرى قبة الجامعة « كأسا خرافيا مقلوبا » . وحين جاء ليتسلم خطاب والده لم يثر انتباهه أن الجامعة شبه خالية . وحين يسأل عن السبب تجيب ليلى « أبدا » ، احتل اليهود سيناء من حوالي أربع أو

خمس سنين كما تعلم » . ويتحول الحوار بينهما إلى صيغة الماضى « كنت وكنا » . لم يعد « القارىء » الذى كانه منذ عامين أو ثلاثة ، وأصبح السكير الذى يفكر فى إدمان المخدرات . و« ماذا تتوقعين من طالب فاشل فى السادسة والعشرين من عمره ؟ » . هنا تكتشف ليلى موت الأزهار ، ولا تجد معنى لسؤالها « ما الذى سيحدث لنا » ، فتذهب إلى زملائها « الجبناء » الذين بقوا فى الجامعة برغم ما يحدث خارجها ؛ أما هو فراح ينتظر من يمر فيعطيه سيجارة ويمضى دون كلام .

هذا الراوى الذى تطالبه الأرض والأهل أن يكون عارفا بأسرار « دنياهم » كلها ، لا يعرف سوى القليل ؛ فهو ليس « المؤلف » الذى يعرف كل شىء عن « مصائر أبطاله » . وهذا الراوى ، كما تدلنا لحظة التقاطع بين الخطاب الذى وصل والخطاب الذى لن يصل ، يبلغ السلبية درجة كافية لابعاده عن ظن التوحد مع « المؤلف » .

ولكن هذه الشخصية ليست مجرد زاوية للنظر إلى جملة العلاقات المرتبطة أو غير المرتبطة بها ، كما هو حال النمط الروائى الذى يتشكل من عدة زوايا للنظر ، تتماهى أو تتناقض مع بعضها البعض بحسب « الدور » الذى تلعبه الشخصية فى تكامل الرؤية من أساليب القص لدى بقية الشخصيات . الراوى فى « شرق النخيل » هو الزاوية الوحيدة للنظر ، وليس إحدى الزوايا . وهو ليس مجرد أداة تعبيرية تعيد ترتيب الوقائع ، ولكنه إحدى هذه الوقائع فى اشتباكها مع حركة العلاقات فى البناء الروائى . وهو النسق الرئيسى فى بنية الإيقاع الزمنى وما يتصل به من نظام دلالى .

الراوى هو ضمير المتكلم ، ولكنه أيضا ضمير المخاطب ، وضمير الغائب ، فى سياق مختلط : نصف اليوم الذى يتدرّج من صباح الجامعة إلى ليل المستشفى ، مرورا بالبيت وميدان التحرير . وفى حين يظل المكان أحاديا « يتركب » الزمان من عدة مستويات ، ويصبح الراوى أداة التناظر الأولى بين الدنيا الأولى وأسرارها (الصعيد والأهل والحديقة) والدنيا الثانية وأسرارها (القاهرة والجامعة وليلى وسيد وسوزى والشرطة وحركة الطلاب) . ليس التناظر بين الماضى والحاضر ، مهما تعددت مستويات الزمن ، وإنما التناظر بين عالمين ، حيث الزمان المركب ، وليس التوالى الموضوعى . وهو التناظر الذى تخترقه عدة تقاطعات ، ولكنه يتشكل انسيابيا من زمان إلى آخر عبر الضمائر الثلاثة ، دون حواجز من الشعور أو ضوابط المعنى .

عالمان يتداخلان فى الراوى وخارجه على هيئة سؤال . سنلاحظ التقدم المستمر لحركة السؤال فى السرد والحوار ، حيث تكثر علامات الاستفهام فى أحد مستويات المعنى ، وحيث يصبح الجواب سؤالا فى مستوى آخر ، ثم تأخذ « ربما » أو « لا أدرى » مكانها الراسخ فى بنية السرد والحوار . وفى مستوى ثالث يأتى السؤال من شقيقة الراوى « لماذا نعيش ما دمنا سنموت فى النهاية ؟ » ، أما جوابه فيكون « هذا هو السؤال الذى حيّر كل الناس يا فريدة » . وإذا سألته سوزى « أتظن أن الله يغفر لى » فإنه يجيب : « هذا سؤال صعب يا سوزى » . ولا تتوقف حركة السؤال واللاجواب ، فإذا بها بنية دلالية يشكلها تراكم النقص المعرفى الذى يزداد نقصا كلما توغلنا فى « الجواب » من ناحية ، وكلما تحدينا التكامل بين العالمين المتناظرين من ناحية أخرى ؛ أى أننا نجد أنفسنا أمام الرواية بما هى كل ، وإذا بها علامة استفهام ، فقد بنيت فى صيغة سؤال .

(٣)

« لو أننا نموت جميعا ، أنا وأنت وكل من نحب ، كلنا معا ، فى وقت واحد ، حتى لا يحزن أحد على أحد .

ـ فريدة ، هل تفكرين فيه الآن ؟

* من ؟

ـ هل هذا هو سبب بكائك ؟

* من ؟ لا أعرف عمن تتكلم ؟» .

بهذا السؤال القادم من بيت الأهل فى الصعيد ، وهو فى طريقه من الجامعة إلى البيت الذى يستأجره مع سمير ينتبه إلى أن الشارع الصغير فى حى المنيرة قد امتلأ بثلاث عربات للأمن المركزى . كان خطاب الأب يحذر من طلب النقود ، وكان خطاب الحب يهدد بانتهاء الرحلة ، وخطاب الجسد يهدد بالمرض . كان المشهد فى الجامعة التى بدت له قبتها كأسا خرافية مقلوبة ، هو الجزئية الأولى فى التناظر مع مشهد البيت فى الصعيد تحت حراسة كلب لا ينبح إذا اقترب غريب ، وحيث فريدة تبكى حرارة السؤال عن الموت . ويتكون المشهد ، ولا يكف عن التكوين ، فليست عربات الأمن المركزى مشهدا جديدا ، ولكنها الجزء الثانى من المشهد ذاته . وهو الجزء الذى يتكامل بسوزى التى جاءت تسأل ، فى لحظة ضعفه الكبير ، عن سمير . الجزء الأول يضمر الدلالة فى سؤال ليلى « ما الذى حدث ؟» . كانت تسأله عن حاله ، ثم « لم هذه الأزهار ميتة ؟ لماذا هى ميته دائما ؟ ألا يسقونها أبدا ؟» . بعد السؤال المزدوج عادت ليلى إلى من يسمونهم « الطلاب الجبناء » . هل تصلح سوزى وعربات الأمن المركزى جوابا ناقصا عن السؤال ؟ أم أنه الشطر الآخر من سؤال لا ينتهى ؟

عندما يوجه الراوى الخطاب إلى سوزى التى تعرف الكثيرين عما جرى لهم تقول « لا أعرف . تغيروا » . فإذا حاول أن يقول ــ فى صيغة سؤال دائما ــ إن « سمير » على الأقل مازال كما هو ، فإنها تسارع إلى التأكيد « سمير؟ سمير أول من تغير » . إنه تأكيد السؤال . ولكنه بداية الشك فى يقين ليلى عن « الزهور الميتة » . ثمة شىء قد « تغير » . من فريدة فى الصعيد إلى ليلى فى القاهرة يمتد عبر صيغتين مختلفتين سؤال الموت . ولكن تكوين الرواية على هيئة علامة استفهام لا يبوح منذ الوهلة الأولى بالسر المشترك بين فريدة وليلى ، إحدى زوايا التناظر بين عالمين . ولكن الجواب الناقص من سوزى الذى سيجد استقامته القصوى مع تنامى الأحداث ، سوف يتحول بالسؤال إلى مستوى جديد من مستويات المعنى . وهو المستوى الذى يبدأ بالمقارنة الذاتية بين الراوى وسمير الذى يعيش معه فى بيت واحد ، ولكنه لم يعد يراه كما كانت حياتهما من قبل . وتبدأ المقارنة بجزئية بسيطة ؛ فوالد سمير كريم ، وسمير أيضا كريم . أما هو؟ فوالده لا يعد من الكرماء بأية حال . وسوف ترقى هذه الملاحظة الجزئية إلى مستوى الدلالة الكلية كلما ارتحلنا مع حركة العلاقات بين المكان الأحادى والزمان المركّب ، وهى الحركة القائمة على التناظر . والإيقاع الزمنى لهذا التناظر تجسده اللغة . المفردة لا تخضع لمستوى الشخصية المتخيل ، بل يختارها الكاتب من سياق الفعل الإرادى متجردة من الوعى بهذا الفعل ؛ فهى مفردة عفوية لا تصوغ فكرة أو عاطفة مسبقة على هذا الفعل . ومن ثم فهى لا تصوغ تمايزا بين الشخصيات ، بل بين الأفعال . هذه المفردة ، دائما فى سياق دلالى .

لذلك تتدخل فى تشكيل الفقرة التى تتحكم كذلك فى إيقاع التراكب بين مجموع الفقـرات . لا ينفصل ، عـلى هذا النحـو ، الحوار عن السرد ، وإنما يصبح النص تكوينا موحد الإيقاع . وأداة التوحيد هى البنية الدلالية ، سواء كانت شخصية أو خطابا أو حركة .

هكَذا يصبح الحوار المقطوع بين سمير وسوزى حوارا موصولا بينها وبين الراوى الذى لم يعد يرى سمير . وسوزى أيضا تقول « لم يعد بيننا ما كان من قبل » . وكان من قبل يحب أن يضحك ولا يحمل للدنيا هما ، وكانت تنصحه بأن يوفر قروشه دون جدوى . ولكنه الآن تغير : « يكلمنى أنا الجاهلة عن السياسة واليهود وسيناء وفلسطين ، وأحيانا يبكى . سمير ، سمير الذى لم يكن يعرف غير الضحك والفرح بعض ساعات يبكى ، وأنا . . أنا خائفة عليه . . » أما الـراوى فيملق فى شىء من الحدة « أنا لا شأن لى بالسياسة » . واللغة هنا لا تحيد بنا من الفعل إلى الانفعال ، ولكنها أيضا ليست لغة الراوى الذى يوحُد بين جميع الشخصيات والأفعال فى صوت واحد وتنويعات مختلفـة . الـزمن المركُب لـه صوتـه المركُب ، أى الأصـوات المتعددة فى نسق متكامل . ومعنى هذا أننا لسنا بإزاء إيقاع مشترك بين « لغات » مختلفة هو إيقاع صوت الراوى ، وإنما نحن بإزاء عدة إيقاعات . سمير الذى ينفق عن سعة « تغير » ، والراوى تغيّر كذلك ، وكذلك فريدة وليل . ولكن سوزى هى التى تكشف فى إيقاع صوتها الخاص دلالة هذا التغير فى خطين متعارضين : من القراءة إلى الخمر ، ومن « الفرفشة » إلى السياسة . إنه « التغير » الذى يدفع الراوى إلى عالمه الثانى ، حيث الأب البخيـل أهداه ذات يـوم دراجة عنـدما نجـح فى الإعـداديـة و« تحطمت الدراجة فى نفس الأسبوع » . كان يجرى بها على الجسر مع فريدة وابن عمه حسين وابنة عمه منيرة . وسقط على الأرض ، هو وحسين فى حفرة مليئة بالأشواك . وعندما زارهم عمه قال : سنعطى فريدة لحسين . وكان هذا أمرا مقررا ، كما أن منيرة له . ولكن منيرة تزوجت من ابن خالها بعد سنة . وبقيت قصة فـريدة وحسـين هى القصة القابلة للتحقق .

وحين ينتقل بنا الراوى من الصعيد إلى سوزى ، فإننا لا ننتقل من الصوت إلى الذاكرة أو العكس ، كما هو الشأن فى بقيّة تجليات التناظر بين البيت هنا والبيت هناك . إنه الراوى فى الحالين ، ولكن هل هو فى القـاهرة « يحلم » أو « يتـذكر » المـاضى ؟ ليس هناك مـاض ، لأن الأحداث تتوازى أحيانا فى خط زمنى تتماثل فيه الوقائع . هل هو فى الصعيد « يتنبأ » و« يحدس » بما هو قادم ؟ ليس هناك مستقبل ، لأن تراكمات المعنى تتقاطع أحيانا فى مكان تتساوى فيه الدلالات . وإذن فليس ما يقع فى القاهرة هو الصوت وما يقع فى الصعيد هو صـدى الذاكرة . إنه التناظر النِّدى بين عالمـين متداخلين . وليس أحـدهما امتدادا للآخر ، بل هما فى عملية البناء يبدوان عالما واحـدا . ولأن الكاتب استبعد أصلا فكرة « البـداية » فـإن التداخـل بين العـالمين لا يقوم على أسـاس التتابـع ، بل التـراكب . إن ترتيب مـا يقع فى الصعيد على حسب مكانه فى الرواية لا يشكل تتابعا زمنيا ، وإنما قد نلاحظ المستقبل يتقدم الحاضر ، والماضى يتقدم المستقبل . وهكذا تتداخل الأزمنة والضمائر وفقا لإمكانات التناظر ــ وليس التـوازى مطلقا ــ بين عالمين متداخلين .

والتداخل لا بداية له ، ولكنه حركة الراوى مع جملة العلاقات بين الأنساق الدلالية فى بنية النص . ولأن التداخل لا يحدد أسبقية عالم على آخر ، ولا يرتب الوقائع على أساس التفرقة بين صوت وذاكرة ، فإن مشهد سوزى التى تسأل الراوى « لم لا تسألنى لماذا لا أتوب ؟ » وهى تحكى قصتها التقليدية (هى الممرضة التى أوصلها طبيب « ابن حرام » كما تسميه إلى ما أصبحت فيه) ، هو الجزء الأول من محاولة الجواب عن سؤال ليل « ما الذى يحدث ؟ » ، وسؤال فريدة « لماذا نعيش ؟» . إنه الجزء الـذى تركب فيـه الترام من شبـرا إلى ميدان التحرير ، ثم يتوقف الترام عند الأنتيكخانة ، وينزل الركاب ويبقى معها رجل عجوز يصرخ فى ولده « ماذا يريدون ؟ يريدون أن يخربوا البلد ؟ يريدون أن نحارب ونحن لم نستعد ؟ » . ومن شباك الترام رأت خمسين أو ستين طالبا يحمون رءوسهم بأيديهم وكتبهم من الشرطة وهم يهتفون « بلادى بلادى » . ولكن العسكر يضربون دون رحمة . ويقفز إلى الترام طالب جريح يزحف تحت المقاعد وينزف دما ، فتعطيه سوزى منديلها وتعطيه عجوز خرقة أكبر . ويصل عسكرى تسترحمه العجوز أن يترك الولد ، ويحـاول الشرطى أن يصـرف نظر زميله ، ولكن الرجل الذى كان يصرخ فى ابنه يدل العسكرى الثانى على مكان الشاب الجريح فيأخذونه بقسوة . العجوز تنظر إلى الأفندى وتبصق على أرض الترام . « وفجأة قام ابنه الذى كان يضع يده على وجهه،ثم اندفع يجرى خارج الترام وهو يبكى ويصيح « بلادى بلادى »،فتلقفه العسكر » . وترفع سوزى ذيـل فستانها المخضب ، وتسـأل : وأين سمير ؟ ثم أحنت رأسها وراحت تجهش بالبكاء .

لسنا أمام جديلة من الأحداث المضفورة من عالمين فى خط طولى ، وإنما نحن أمام علامة استفهام شكلُها التناظر بين هذين العالمين من كتل وفراغات مختلفة الأحجام والمساحات ، وهى تتخذ مـوقعها فى السؤال الروائى الكبير لا بمنطق استكمال النقص ، بل بموضع البقعة من التشكيل العام . هكذا ينتهى الجزء الأول من « شرق النخيل » وكأنه قصة قصيرة مكتملة بذاتها ، لا تشوبها سوى زائدتين : الأولى هى جذور حياة سوزى التى تضمر التبرير الاجتماعى للأخلاق ؛ وهو نفسه تبرير الزائدة الثانية الخاصة بالرجل العجوز الذى يدين حركة الطلاب فيلقى ابنه بنفسه فى خضمها . ولكن هذا الجزء المكوُن من تراكيب زمنية غير متصلة وبدون بداية أو نهاية ليس قصة مكتملة البناء الدلالى ، بل هو إيقاع دائرى بسيط ، أشبه ما يكون بنقطة التفجير ، وهو يشتمل على مختلف عناصر بقية الدوائر المفتوحة التى تحيط به . إنه أقرب ما يكون إلى النواة التى تحتضن كل الصفات البذرية التى ستأخذ كامل حجمها فى الجزأين الثانى والثالث ؛ وهما الجزءان اللذان يضمان كل مقومات النواة الصلبة ، ولكن شبكة العلاقات ومستويات المعنى هى التى تزداد تراكبا .

هكذا نواجه الراوى فى حالته السلبية القصوى وقد اتخذت منحى ميتافيزيقيا بعد ساعات ثقيلة من خواء الأمعاء والتدخين المتصل والبيرة المفـاجئة . وهى ذاتهـا الحالـة التى نجده عليهـا فى بيت الصعيد . وسيكون سؤال الموت سؤاله هو هذه المرة لا سؤال فريدة . وسيكون السـؤال عما حدث سؤاله هو لا سؤال ليل . وسيتخذ الحوار الداخلى هيئة علامة الاستفهام كما لم يتخذها من قبل ، فى مجموعة هائلة من الأسئلة والنفى والـلا أدرية . وهـذا هو إيقـاع الكلام من جملة إلى أخرى :

ربما
لست متأكدا
لا أعرف
ولا أعرف أيضاً إذا كنتُ مستعداً للموت أم لا ؟

. . . .

ألم يكن ذلك ما فكرت فيه ليلتها
استفهمت من مئذنته القصيرة
استفهمت من جدرانه

. . . .

استفهمت من الخلاء ومن بقعة الأرض
لكنى لم أشعر بشىء
لم يكن هناك أحد أسأله ويحكى لى
وماذا كنت أريد أن أعرف ؟

. . . .

فما الذى أوقعنى عندئذ ؟
ما الذى حدث ؟
وماذا أقول لأبى فى قبره حين أنام جنبه ؟

هذا هو الإيقاع الذى يناظر سؤال ليل « ما الذى حدث ؟ » ، وسؤال فريدة « لماذا نعيش ؟ » . هنا السؤال الذى يكمل سؤال القاهرة والجامعة وسمير وسوزى والطلاب وعربات الأمن المركزى والعجوز الذى يرشد عن الثائر الجريح . هنا الأب البخيل والعم الذى لا يتنازل عن أرض الجد والحديقة « الأرض أزرعها وأعرفها من يوم أن مات أبى ومن قبل أن يموت . أرضى وقد نزل عرقى فى كل شبر منها وقلبته بيدى . وقبل أن يموت أبى بيومين . . قام وهو مريض وأخذنى من يدى لأرض الشرق وقال : كل هذه النخلات لك ، وكل الأرض فى شرقها حتى الجبل لك ولأخيك . ثم قال خذنى إلى الحديقة ، وحين ذهبنا وقف يتطلع لأشجارها ، ثم جلس على الأرض وانتزع قبضة من طينها فتته بين أصابعه وقال لى أتعرف ؟ كانت هذه الأرض كلها رملا وحسكا وزرعتها بيدى شجرة شجرة . والآن يريدون أن يأخذوا أرض الحديقة وتريدنى أن أسكت ؟ وماذا أقول لأبى فى قبره حين أنام جنبه ؟ » .

هكذا تكلم العم . وهذا ما كان « يحدث » فى الصعيد . والتقابل بينه وبين ما « يحدث » فى القاهرة لا يحتاج لغير سوزى التى تقول إن سمير قد تغير منذ راح يكلمها عن سيناء ، الأرض التى يحتلها الآخرون ، أرض الأجداد . وهنا تبرز دلالة « الأب » البخيل الذى يعيش من أموال الربا ، ويتساهل فى أمر الحديقة لمصلحة تربط بينه وبين الذين يريدون احتلالها . يقول له أخوه ـ عم الراوى ـ « أصحابك أغلى » ، أو « لعلها مصلحتك » .

كان الجد الذى خلق الحديقة بعد بوار فارسا ، وو القصة المفضلة لديه كانت حكايته مع الأرض وكيف أصلحها من العدم » . أما ابناه فأحدهما يرفض التفريط فى الأرض مهما كان المصير ، والآخر لا يرى بأسا فى تسوية الأمور ما دام الآخرون يملكون أوراقا قديمة . هذا هو الأب الذى ترفض امرأته طعاما أو ثوبا من « ماله النجس » . واختلف الشقيقان ، وسكن الحزن فى قلب فريدة وبيتها ، إذ كيف تتزوج حسين ابن عمها ، والأب والعم على خلاف ؟ وإذا التقى الراوى وابن عمه فى خلوة البحث عن حل يطلب منه حسين أن يحكى له عن ليل التى سبق له أن سمع قصتها كثيرا : « أريدك أن تحكى لى كل شىء كما حكيته لى من قبل » . هكذا أصبحت ليل جزءا من « العالم الخاص لبلدتنا » ، وأضحت سرا من أسرار « دنيانا » . وعندما استرسل الراوى فى حكاية ليل حتى سألته : « من أنت ؟ ولم أحببتك ؟ » ، كان قد نسى حسين ونكس رأسه فى الأرض بملؤه « الحنين لليل والحب » . وبانضمام ليل إلى دنيا العائلة وأسرارها يجرؤ حسين على البوح « فريدة تشبه ليل كما تحكى لى عنها » . أما الآن فـ « لم تعد الدنيا هى الدنيا » . ارتبطت فريدة بمسألة « الأرض » ؛ فهل سترتبط ليل بمسألة الأرض الأخرى ؟ وهل يغدو « الحب » معلقا بـ « الحل » المقترح فى كل من القاهرة والصعيد ؟ يتساءل حسين : « هل نستطيع شيئا بمفردنا ؟ » . إنه سؤال الدائرة المفتوحة فى الجزء الثانى من « شرق النخيل » ؛ لم يمح سؤال الموت ، بل استكمله « فى هذه البلدة ، فى هذه البلدة الملعونة ، فى هذه الدنيا الملعونة ، إما أن تأكل الناس وإما أن يأكلك الناس . إما أن تخاف من الناس وإما أن يخاف منك الناس » . وتتحول علامة السؤال إلى « ربما » ، التى يكررها حسين ست مرات فى مقطع واحد ، ولكنها فى المرتين الأخيرتين تتحول إلى قوسين يضمان هذا الاحتمال « ربما لو وقفنا أربعة معا لصرنا عشرة ولصرنا مائة ؛ ربما » . ويصعد الراوى إلى ذروة الأمل « سأعود قريبا لأحضر فرحك وفريدة ، وستكون الأرض لنا » . ويكبت التمنى فى أن يستمع إلى كلمات حسين التى لم يقلها قط « تتزوج أنت ليل وأتزوج أنا فريدة ، ويلعب أولادنا معا فى الحديقة » . ولكنه التمنى المضغوط زمنيا فى ما حدث (لأرض الصعيد) وما يحدث لسيناء فى ميدان التحرير ؛ وهذا ما يطلق نافورة الحلم : « حسين ظهر على حصانه ، وانتشلنى منه ، وأردفنى خلفه ، وأدهشنى أن أجد عمى وفريدة وأمى على رقبة الحصان نفسه الذى اندفع للسماء . وكان فيها قمر راح يكبر ، وراح يعمق ، وراح يفتح فى السماء السوداء سردابا مدوّرا منيرا ، نفذ منه الحصان ، وبدأ يسبح سريعاً وخفيفا ولكنى وجدت نفسى مرة أخرى وحيدا أمشى على قدمى . وتقدم منى رجل عار له ثديان على وسطه خرقة ، وبيده حربة سددها لبطنى ، وأصابنى وصرخت ، ووقف الرجل أيضا فوق رأسى يصرخ صرخة عالية متصلة ، تمتد إلى ما لا نهاية » . هذا التيار الشعورى الدافق بلا فواصل أو حواجز ، يخلو أولا من شخصية « الأب » . ولكن الرجل الذى سدد الحربة ، هل هو نفسه شيخ الطريقة الذى يقتحم البيت فى رعاية الأب ، ويقبل الجميع يده دون الابن الذى يهرول إلى الأم صارخا : لم أقبل يده ؟ لم أقبل يده ؟ أم أنه ذلك البشارى الذى خرج له من بين النخلات وجرى وراءه يطلب ماء ليشرب حتى سقط إعياء ؟

أم أنه ذلك الثعبان الذى أخاف الجميع فأمسك به حسين ، وإذا به الجلد المقشور لثعبان ميت ؟

تتراكم الأسئلة فى سياق التناظر بين عالمين وصل بهما التداخل ذروة التوحد فى الجزء الثالث والأخير ، حيث الدائرة الأكثر اتساعا لشبكة العلاقات النامية والسياق الأكثر اكتمالا لمستويات المعنى وهى تتجه إلى تركيب الإيقاعات ودلالاتها .

(٤)

« أردت أن أصنع النهاية لكى خفت » ، « . . . ها هى ، دون أن نصنع النهاية فإنها تأتى . خفنا أو لم نخف فإنها تأتى وينتهى معها كل شىء . ينتهى حسين وأبى وليلى وسمير والرجل ذو البدلة الزرقاء وكل شىء . وعندما تأتى النهاية ستبكى ليلى قليلا ثم تنسانى » . هذا الصوت الجنائزى يلح عليه الكاتب حين يقاطع ميكروفون سرادق العزاء المجاور تدفق « الحدث » وهناك . الموت يقاطع الحياة ، يخترقها ، يبررها ، يفسرها ؟ ربما ؛ فالدماء النازفة من الطالب فى الترام الذى ركبته سوزى من شبرا إلى ميدان التحرير قد علقت بذيل فستانها ، ثم إنها أخذت من العسكرى ضربة موجعة قبل أن تصل إلى البيت وتعرف أن الضابط فى البدلة الزرقاء والجنود سبقوها إلى غرفة سمير التى « اكتشفها » الراوى قبلهم بدقائق . هذه الدماء تستمر فى النزف حين يرفض الطلاب مغادرة الميدان ، ويهوى العسكر بهراواتهم على الرءوس والصدور والأكتاف والظهور . ويؤدى « اكتشاف » الراوى لسمير ، و« تغير » ليلى التى انضمت إلى زميلاتها فى الميدان ، إلى الحركة المفاجئة للراوى نحو « التحرير » . ولكنه بدلا من أن يقنع ليلى بالعودة إلى البيت تشتبك أصابعه بأصابعها بأصابع الآخرين فى دائرة صلبة من السواعد والأصوات التى تستهدف تحرير الأرض . يتلألأ سؤال ليلى « ما الذى يحدث ؟ » ، والراوى يجيب بدمه ، كما أجاب حسين عن سؤال فريدة « لماذا نعيش ؟ » بدمه كذلك . إنه سؤال الحب والأرض ، حيث يتخذ الموت دلالة أخرى تتوسطها بالضرورة .

خرج العم وحسين من المسجد . وخرج لصوص الأرض . « وعندما مدّ يده ليبعد حسين عنه ظنوه سيخرج مسدسه من جيبه فانطلق الرصاص وانكفأ الابن يحضن الأب والأب يحضن الابن والدم يجرى مع الدم . رجع دم الابن إلى أبيه ، ورجعا معا لتراب الأرض مصليين طاهرين » .

ما لم يعرفه حسين أن دماء ابن عمه أيضا قد سالت من أجل « الأرض » ، ولكن بطريقة أخرى . قبل قليل جدا من الوقت كان يقول لسوزى « لا شأن لى بالسياسة » ، وكان الضابط يقول له : نعرف أنك لست مهمًّا . ولكن التغير حدث للجميع ؛ سبقهم سمير فى القاهرة وحسين فى الصعيد . ولكنه لحق بالجميع . لذلك يسأل سمير نفسه عن حسين تحديدا : لماذا وقف أمام أبيه وترك الرصاص يخترقه ؟ ويدخل مع الراوى فى سلسلة « ربما » ، ولكنه يركز فى الأخيرة على « ربما يكون قد أراد أن يعطى مثلا » .

وباستثناء حكاية مدبولى مع سوزى ، شأنها شأن الحكايات التى تستدرج الكاتب إلى تأطير الدلالة وعزلها عن السياق (حيث تتنبأ شخصية مدبولى بمستقبل رواد عصر الانفتاح) ، فإن أمثال هذه الحواشى تثقل كاهل الدلالة حقا ، ولكنها لا تعوق مسيرتها ، يقول سمير « ليلى بدأت اليوم فقط » فهى راحت تبحث عن جواب لسؤالها « ما الذى يحدث لنا ؟ » خارج نطاق الفرد . أى أن لقاءهما فى الصباح كان الحافز الخارجى للبحث . وحين استجاب الراوى لسمير ورافقه فذهب إلى ميدان التحرير قالت له أكثر من مرة « لم أعد أحبك » ، ولكن منطوق الكلمات كان يكبت الدلالة الكامنة فى حركة الحدث ، حيث كانت هناك بجانبه فى المستشفى ، بعد أن شارك فى « الذى يحدث » على النحو الذى يستدعى جوابا آخر لسؤال حسين « هل يستطيع الفرد أن يصنع شيئا ؟ » ، كما يستدعى سؤالا جديداً حول معنى الموت بين الحب والأرض فى حياة حسين .

هذا الموت الذى يبرز سمير دلالته القصوى ، هو الشاب الذى وصفته سوزى بالرعونة ، والذى كان يمزح مع زميله الفلسطينى فيقول إن الفلسطينيين هم الذين باعوا أرضهم . عصام هو نقطة التقاطع بين الأرض التى مات من أجلها حسين وأبوه وجده ، والأرض التى من أجلها مات جدّ عصام فى « حلحول » ومات أبوه فى « دير ياسين » . وذات يوم فاجأت سمير صورة عصام فى إحدى الصحف وقد كتب تحتها « الشهيد الفلسطينى عصام ، الطالب بهندسة القاهرة » . و« لكى أكتب عن عصام قرأت شيئا عن فلسطين وعن « حلحول » ، ثم وجدتنى أقرأ غير ذلك فرأيت « حلحول » فى مصر ، ومصر فى فلسطين ، وآلافا من أجدادى ماتوا مثل جدّ عصام ، وآلافا من آبائنا ماتوا كأبيه ، وأن المصيبة واحدة والهمّ واحد » . سمير يتكلم عن عصام ويسأل عن حسين فى وقت واحد . ألا يشكل ذلك سياقا واحدا متكامل الدلالة عن « الأرض » التى مات من أجلها كلاهما ؟ أليست هى ذاتها الأرض التى استبقت مسيرة مدبولى (الحلاق تاجر العملة) باستنهاض حركة الطلاب واشتغال سمير بالسياسة وتحولات ليلى وحبيبها ؟

هنا يبلغ التناظر مداه الأقصى ، ولا يعود ثمة تداخل بين عالمين ، وإنما هو عالم واحد يتحول فيه سؤال الموت بين الحب والأرض من كونه « نهاية » تخيلتها فريدة إلى هذا « الفداء » الذى مارسه حسين وعصام وهو الفداء الذى يصوغ السؤال فى مستوى جديد لا يغادر مخيلة الراوى فى المستشفى : حسين يمسك بجلد الثعبان الميت قائلا « خفتم من جلد ميت ؟ » .وراح الجلد الهش يتساقط على الرمل الأصفر ، « ولكن فريدة كانت تبكى » . وفى هذا الوقت كانت عينا ليلى تتأمله « دون أن تبتسم » . وحين رأى الرجل ذا اللحية السوداء يتطوّح مع الأب،والمريدين يتخاطفون الزجاجات المليئة بماء استحمامه ، لم تشارك الأم فى الزغاريد . وحين جرى إليها باكيا يقول «لم أقبل يده ؟» كانت تقف الآن « هناك بقامتها الطويلة النحيلة فى ثوبها الداكن تتطلع إلىّ وهى تبتسم » . وهذا هو السطر الأخير فى رواية بهاء طاهر .

الميت الحقيقى إذن هو « الثعبان » ، يخيفنا حتى نمسك به فإذا هو جلد هش . ولئن كان الفداء يسترد الحب والأرض،فإن دموع فريدة وغيبة الابتسامة عن وجه ليلى تستجيب لذلك الالتباس الغامض بين الفعل الجماعى وموت الفرد . ولكن ابتسامة الأم تخترق هذا الالتباس لتكشف هشاشة الخرافة الميتة : الأب وذو اللحية السوداء . هشاشة الجلد الميت للمرابى ـ الثعبان ، ومدبولى ـ الثعبان ، والشرطى ـ الثعبان . وهو الجلد المتوج بألوان الرعب الدينى وإرهاب الدولة . ولكن من يجسر على الثعبان فى تجلياته المختلفة يتحول معه هذا القاتل إلى جلد ميت ، ولو احتاج الأمر إلى الوقت ، كما قال سمير ، وإلى الفداء ، كما قال حسين من صعيد مصر ، وعصام من « حلحول » فلسطين ، وكما يقول بهاء طاهر فى سيرة راوية لا اسم له ، سيرة مفتوحة على مختلف الاحتمالات .

(٥)

لا تحمل « قالت ضحى » معنى التتالى سواء قبل « شرق النخيل »أو

بعدها ، ولكنها تحمل معنى الحفر حول الجذور ؛ أى أن سنوات الستينيات التى تشكل إطارا مرجعيا للزمن فى « قالت ضحى » تبدو فى المقارنة بـ « شرق النخيل » كما لو أن بنيتها الروائية هى « الجذر » : الراوية الجديد ، أيضا ، لا اسم له ، وهو متورط فى شبكة العلاقات الدائرة حتى العنق . وتغييب اسم الراوى هنا وهناك يمنح زاوية النظر الأساسية داخل الرواية نكهة الحياد ، فى حين يضيف تورطه فى الأحداث نكهةالارتباط إلى هذا الحياد .

هذا أول العناصر المشتركة بين الروايتين ، وهو ذاته ضمير المتكلم . والعنصر الثانى هو تلك الفئة الاجتماعية التى ينتمى إليها الراوى وسمير فى « شرق النخيل » ، والفئة التى ينتهى إليها الراوى وحاتم فى « قالت ضحى » . إنهما فئتان متباينتان من حيث المنشأ ، ولكن كل شخصيتين يتجانسان فى حد أدنى ، سواء من حيث المرتبة الاجتماعية أو من حيث الكينونة الاجتماعية (طالبان فى الجامعة أو طالبان فموظفان فى وزارة واحدة) . مسألة الحب والأرض هنا ، ومسألة الحب والوطن هناك . فريدة وليل فى « شرق النخيل » وسميرة وضحى فى « قالت ضحى » .

وليس من تناظر بين الروايتين ، بل إن « قالت ضحى » لا تقوم أصلا على التناظر ؛ فهى ليست جذرا ، بمعنى أن « شرق النخيل » امتداد لها ، أو العكس ، كأن تكون « قالت ضحى » امتدادا نقيضا . إن الحفر حول الجذور لا يفضى إلى أية مطابقة بالتساوى أو التوازى أو التناظر أو التقابل بين شخصية هنا وأخرى هناك . أو بين هذا الحدث وذاك ؛ وإنما الحفر هو ذلك البحث الفنى فى أصول البنية الروائية داخل الإطار المرجعى الذى يشير إليه الكاتب صراحة لا ضمنا . يبدأ السطر الأول فى « قالت ضحى » بقول الراوى « انتهت الضجة » ، مشيرا إلى الأصوات التى كانت تخترق مكتبه من « بورصة الأوراق المالية » . لا تدل هذه الصيغة برغم وضوحها على إطار مرجعى خارج النص . ولكنه حين يقول « وفى ذلك الصباح الصيفى فى أول الستينيات ، فى اليوم الذى تلا التأميم » ، فإنه يستدرج المتلقى علنا إلى الزمان والمكان خارج النص ، ويعتمد على التداعيات المضمرة فى مخيلة المتلقى فى استجابتها غير المنطوقة،وتحديدها أى زمان وأى مكان وأى تأميم ، وأخيرا أية بورصة . هذا العنصر الخارجى ينفذ من خلال علامة السؤال التى ترافقنا إلى « قالت ضحى » وجملة الدوائر المفتوحة المستمرة . ولكن النظام الدلالى هنا لا يقوم على أساس التناظر ، بل على أساس المفارقة .

إنها المفارقة بين وجهين للرواية ؛ فالحق أنه ليست هناك أقنعة ووجوه ، منذ استبعد الكاتب شبهات الرموز والكنايات . وحتى أدوات التشبيه التى استخدمها قليلا فى « قالت ضحى » لم تكن من صلب وسائل الكلام ، ولا ترقى إلى مستوى الضرورة .

المفارقة تخدم صيغة السؤال الروائى ، ولكنها تصل إلى ذلك من أبواب مغايرة لأبواب التناظر فى « شرق النخيل » . نحن هنا بإزاء وحدات زمنية قصيرة فى سياق طولى تقطعه بين الحين والآخر عبارة «ومرت شهور» أو أيام ، أو « وبعد وقت » ، ثم نصل إلى الوحدة الزمنية التى تستوعب الحدث والدلالة . مثلا ، يقضى الراوى وضحى يوما بين الأطلال الرومانية فى إيطاليا ، وتتراكم فى الوعى ثقافة ضحى شديدة التغرُّب ، وأطلالها الشخصية منذ انهدم بيت العائلة فى الإصلاح الزراعى . وتنتهى الوحدة الزمنية بالتناقض الداخلى بين هذا الغرب والوحدة الزمنية التالية : مصر . والوحدة الزمنية هنا قد تكون ساعات بالرؤية الخارجية ، وقد تكون آلاف الساعات بالمقارنة بين ديونيزوس وأوزيريس . ولكنها فى الحالين وحدة متكاملة . مثلا ، يتلو الزيارة الرومانية تجلِّى « إيسيت » كما يصرّ الراوى على تصحيح اسم إيزيس . وإذا كانت الأطلال الرومانية قد انكشفت دلالتها بعينى ضحى ، فإن ضحى هى التى تتجلى للراوى على هيئة إيسيت . إنه هو الذى يرى إيسيت . وهى الرؤية التى تصوغ المفارقة بين ضحى وإيست من جهة ، وبينه وبين الأطلال الرومانية من جهة أخرى . ثم نصل إلى وحدة زمنية ثالثة ، عندما تحاول « باولا » تجنيده فى روما وإحاطته علما بأن ضحى ـ بعد شهور من الحب ـ قد أجهضت ، وأنها لم تعد تحبه .

هذه الوحدات الزمنية المتكاملة ينفصل بعضها عن بعض ـ كما لو أنها قصص قصيرة ـ وتتصل عبر شخصيات ودلالات ينمو من خلالها السؤال ويزداد تركيبا ؛ وهو السؤال المحاصر بالتاريخ والأسطورة .

تصوغ التاريخ شخصية قناوى ، مُنادى السيارات الذى يريد لأولاده حياة أفضل ، فيحصل على الشهادتين الابتدائية والإعدادية ، ويعمل ساعيا فى الوزارة التى يعمل فيها الراوى وضحى وحاتم ، ثم مراقبا على العمال ، وعضوا فى وحدة الاتحاد الاشتراكى ، وجنديا فى حرب اليمن ، ويعود فاقدا ساقه إلى العمل والنشاط مرة أخرى ضد وكيل الوزارة وكل ما يمثله من فساد .

أما الأسطورة فتصوغها ضحى بنت الأكابر ممن فقدوا أرضهم فى ظل الثورة . ولكنها تحتفظ بتوازنها ، على النقيض من زوجها ، فتعمل وتقول للراوى إنها أحبته ، وتسافر معه فى منحة للتدريب إلى إيطاليا . وهناك يعايشان الحب فى الذروة ، حتى تتجلى « إيسيت » التى تتكلم عنها ضحى كما لو كانت شخصية أخرى ، وتنطق بلسانها كما لو أنهما شخصية واحدة . وتستعرض الأطلال التى آلت إليها المعابد والعروش القديمة ، والتزوير الذى حول إيسيت إلى إيزيس ، ووضع الهيلتون إلى جانب المتحف تحت لافتة دنست الكتابات المقدسة . ويبدأ سفر التكوين المصرى : « كنت أقف هناك ، وحدى . كنت وحدى فى قلب الأشياء أشهد بداية الأشياء » . ويأتى « ست » ليعيد الخراب والظلمة ، ويقتل « أوسير » (أوزيريس) ، ولكن إيسيت تجمع الأشلاء . وفى ذروة العشق بين الراوى وضحى يخفق الصقر بجناحيه فى أحشائها . إنه « حور » « أو حوريس » : « ستتفتت البذرة لكى تنبت الزهرة » .

تلك رؤيا وليست قناعا . وحياد الراوى وتورطه تنبثق عنهما هذه الرؤيا بوصفهاتركيبا لا رمزا ؛ فما إن نصل إلى إجهاض ليل ، ونكتشف إدارة بيتها للقمار ، واشتراكها فى فساد الوزارة ، حتى تخلى الأسطورة مكانها تماما للتاريخ . إنها المفارقة لا التناظر ، ولكنها المفارقة بين وجهين لا بين الوجه والقناع .

والسؤال الروائى المحاصر يتكون من هذين الوجهين . كان الراوى قد أحب ضحى منذ جاءت إلى المكتب ، وكانت تقول إنها ـ بالرغم من كل ما جرى ـ مع الثورة . أما هو الذى كان يهتف ويتظاهر من أجل أن تقوم الثورة ، فقد قال لها « لا أفهم كثيرا فى السياسة » .

وربما كانت هذه هى الكلمات ذاتها التى سبق أن قالها الراوى أيضا فى « شرق النخيل » .

كان الراوى زميلا لحاتم فى المدرسة الثانوية وكلية الحقوق ؛ خرجا معا فى المظاهرات « كل شؤون العالم تخصنا » ، يهتف لفلسطين وتونس وسوريا « والشرق كله » . وكشطت إحدى رصاصات الإنجليز جزءا من حاجب حاتم فى إحدى المظاهرات ضد بيفن .

منذ الآن ستتابع الوحدات الزمنية وقد اتصلت فيما بينها على نحو رأسى - أى من أسفل - وانفصلت فوق السطح على المستوى الأفقى ، فكل شخصية أو حدث يؤدى إلى الوحدة الزمنية المستقلة ، لا بد أن نجد له جذورا يتابعها الكاتب فإذا بها مشتبكة مع جذور غيرها ؛ أى أن ما نراه هامشيا وثانويا هو فى البنية الدلالية مجموعة الأنساق القاعدة التى تصدر عنها فى آن واحد مجموعة العلاقات اللغوية والذهنية والتخييلية على تعدد مستوياتها .

ولذلك فعلى حين كانت الجملة القصيرة ذات الدلالة الجزئية هى الوحدة اللغوية فى « شرق النخيل » ، كانت الفقرة المتوسطة هى هذه الوحدة فى « قالت ضحى » . وفى حين تشكل الأفعال مسافة تداخل بين عالمين فى « شرق النخيل » ، تشكل الأقوال هذه المسافة بين التاريخ والأسطورة فى « قالت ضحى » . وفى حين يقتضى التناظر انعدام الرمز والتشبيه فى « شرق النخيل » ، وكذلك انعدام البداية والنهاية ، تسمح المفارقة بالقول إن سيد قناوى يشبه « دمعة معلقة » ، أو أن أصوات البورصة تبدو « مثل تلاوة فى صلاة غامضة » ، وأننا نعتاد هذه الأصوات كاعتياد سكان الشواطىء لصوت الأمواج . وفى حين يشكل الحوار داخل السرد (ويتمايز عنه حوالى ٦٥ فى المائة من مساحة « شرق النخيل ») ، فإن السرد داخل الحوار هو الذى يشكل ٧٠ فى المائة من رقعة « قالت ضحى » . وهو السرد الذى « يصف » و« يتابع » ، يصف التاريخ ويتابع الأسطورة . ولذلك يجمع الكاتب بين « كان » و« الآن » فى سياق موحد ، وهو يقوم بالتبعيد والتقريب الزمنيين .

ينهض السؤال الروائى إذن فى « قالت ضحى » على نحو أكثر رسوخا فى أرض الإطار المرجعى ، مما كان عليه الأمر فى « شرق النخيل » . ولذلك تبدّى « القول » فى ضحى التى جمعت للراوى بين الحقيقة - التاريخ ، والحقيقة - التاريخ الآخر ، أو ما ندعوه الأسطورة . أما عنوان « شرق النخيل » فقد خلا أصلا من هذا الالتباس أو تلك المزاوجة ، بوصفه عنوانا للأرض . أما « أقوال » ضحى فترسم الخط الفاصل بين الأساس والبناء .

فى « قالت ضحى » ثلاثة أنواع من الخيانة على حد تعبير الكاتب ؛ وهى خيانات متقابلة تصوغ المفارقات الجزئية . الخيانة الأولى يعترف بها الراوى لنفسه (ولنا ؟) ، ثم يذكرها دون تفصيل أمام حاتم عندما يجىء معتذرا عن خيانته (أو مشروع خيانته ؟) حين ضبطه الراوى متلبسا بتقبيل ضحى ، أو محاولته ذلك . خيانة الراوى لم يكن موضوعها المرأة ، بل كانت السياسة ، حين خرج مع حاتم بعد قيام الثورة بقليل فى مظاهرة تصدت لها أسلحة الشرطة التى قبضت على البعض . ودون أن يطلب منه أحد شيئا اختلى سريعا بأحد الضباط وأشار إلى بعض زملائه - ومن بينهم حاتم - وهو يقول : هؤلاء هم قادة المظاهرة ، فما كان من الضابط إلا أن دعاه للصمت كالباقين ، وألا يخونهم ، لأن الإفراج سيشمل الجميع . إنها خيانة لم تتم ، تماما كخيانة حاتم له . كلاهما مشروع مفارقة تصل بين السياسة وضحى . ويستكمل الكاتب هذه المفارقة بأن حاتم الذى تظاهر فى البداية ضد الحكم (الثورة) هو نفسه الذى صعد فى ركاب هذا الحكم من هيئة التحرير إلى الاتحاد الاشتراكى ، فى حين جنح زميله الدائم إلى السلبية ، بالرغم من وحدة الانتماء الاجتماعى . وكلاهما تعلق بضحى ، ولكن أحدهما تعلّق بها فى ضوء أنها إيسيت أو إيزيس ، والآخر فى أضواء مائدة القمار . وليست صدفة أن تكون ضحى هى التى أسمت الراوى « فاوست » ، ولما لم يخسر روحه للشيطان أو ست ، فقد أسمته أوسير أو أوزيريس .

والخيانة الثانية هى ما تراءى للراوى أنه الحب ، وأنه كان أوسير وقد توحدت أعضاؤه ، وما تراءى لضحى من أن الرجل - الأب ، والرجل - الزوج ، والرجل - العاشق ، تنويعات مختلفة على فكرة واحدة هى الملْكية . تقول ضحى ما سبق أن قالته ليلى فى صيغة أخرى « أنا لم أتعمد أن أحبك . . من يدرى لم التقينا ؟ » ، ولكنها على النقيض من ليلى تجيب : « كلانا خائن » ؛ و« حين تخون واحدا فأنت تخون العالم كله » . وعندما انتصر على « باولا » التى حاولت تجنيده ضد (الثورة) ، كانت قد كررت سؤال ليلى « ماذا سيحدث لنا ؟ » ، ولكن فاوست لم يتحقق ، ولا أوسير أيضا . لم يعد « كبيرا بما فيه الكفاية » . وفى مساء اليوم الذى توحّد فيه أوسير وإيسيت ، كان المحاضر فى المعهد يقول إن الناس لم تفهم ميكيافيللى حين قال إن الغاية تبرر الوسيلة ؛ فكل حاكم وكل رئيس مؤسسة مهما كانت نواياه طيبة يفعل ذلك . وحين يقول المحاضر إن الإنسان شرير بطبعه ، يُشترى بالمال ، ويخضع بالخوف ، فإن ضحى تقول إن الخير يخرج أحيانا من الشر . وهى حين قدمت له الرؤيا فى تجلى إيسيت ، وحدها كانت تقدم صورة المعبد المحطم . أما هو فكان الشر بالنسبة إليه هو الفقر والخوف والجهل . ويقول : « نحن خائنان ، ولكن التكفير ممكن » . ولكننا لسنا مع الفداء الذى عرفناه فى « شرق النخيل » ، لأننا نسبقه خطوة . وحين ترفض توسلاته وقد أجهضت ، لا يتردد فى وصفها بالعاهرة .

غير أن الخيانة الثالثة لا تقع بخروجه إلى الطريق ، ومناداته على أول شقراء من شارع العاهرات ، ولكنه لا يخون . وحين تدور أفكاره مع الرجل العجوز حول الانتحار فإنه لا ينتحر ، ولكن العجوز يقول له : « عندما تقرر الانتحار تكون وقتها قد مت بالفعل. ما ينقذونه بعد ذلك لا يكون هو أنت ولكن جثتك » . ويطلب ضحى فتأتى إيسيت ، وحين ينهض من النوم يرى نفسه مبتورا وناقصا ، و« ما بقى منى كان يشبهنى ، ولم يلاحظ أحد شيئا . ولأن شيئا لا يعود كما كان من قبل ، فإن الذى رفض العهر والانتحار فى روما لا يلبث أن يكتشف بعد عودته « عالما من اللاشىء » وهو فى المقهى أو فى أحضان أية عاهرة . وتظهر ضحى بعيدة جدا « طيفا أحيانا على حافة القبر » . ويسأل نفسه : ألم أدفع الثمن يا ضحى ؟ خنت السر وخنت العدل وخنت نفسى ؛ فأى ثمن آخر لأدفعه ؟ أى قربان آخر يا إيسيت ؟ » .

مثلث « الخيانة » الذى يربط الراوى بحاتم وضحى ، هو نفسه الذى يتحرك بالسؤال الروائى عبر مستويات متعددة وعلاقات شديدة التشابك بين التاريخ والأسطورة . وكلاهما فى النظام الدلالى نسق

معيارى . نحن امام وحدات زمنية منفصلة من أعلى ومتصلة من أسفل بارتباط « الجذور » فى قاعدة متسعة يقوم عليها البناء . الراوى وحاتم ومصطفى وسيد قناوى وسلطان بك وعمال الوزارة ، وضحى وسميرة وعبد المجيد وباولا وشكرى ، ومكتب التنظيم والإدارة والاتحاد الاشتراكى وحرب اليمن ، والمنحة وروما والمعهد ، والقاهرة والمقهى والقواد والعاهرة ، والسفر والعودة وساق سيد الصناعية - كلها ملامح الوجه الذى نراه فوق السطح . مجموعة وجوه من الشخصيات والأحداث والمواقف تتجاور وتتقابل من أعلى ، ولكن وجهها آخر لكل وجه ، وليس قناعاً ، تغمره الجذور الأفقية من أسفل . هناك حركة تحتية لمجموعة من البنى التكوينية ترتبط أوثق الارتباط بحركة فوقية لمجموعة البنى الدلالية .

(٦)

ولعل شخصية سيد قناوى التى لا يعتورها ضعف أو سلب ، هى القيمة المعيارية التى تصل بين الوجه التكوينى والوجه الدلالى .

البنية التكوينية الأولى هى تحول الراوى من « الحماسة الإيجابية » إلى السلبية ، ثم إلى بوادر الإيجابية . وهى البنية التى تتكون فى الكلمات : « أحيانا تجتاحنى أشواق لا أعرف ما هى بالضبط » ، « وفى داخلى أشياء ولكنى لا أستطيع أن أسميها » . تتأسس الكلمات فىّ رغم البنية ؛ فالأب كان يعمل موظفا بالتوجيهية محدود الدخل ، وكانت الأم تعانى من قهر الأب وتسلطه ، وتحكى للكتاكيت فى الصباح كل الإهانات التى ابتلعتها فى اليوم السابق . ثم ماتت صغيرة : « هدّها عمل البيت وهدها القهر » . ماتت دون أن تشكو . وصار الأب وحيدا ، وتعاقبت عليه الأمراض حتى مات هو كذلك ، بعد أن كان قد أدخل ابنه مدرسة إنجليزية ، والابنتين مدرسة فرنسية . وواصل الابن تعليمه فى الثانوية الحكومية ، أما أختاه فاكتفيتا بالابتدائية . وهو الآن ، بعد الحادث الذى كاد فيه أن يخون صاحبه ، اكتفى بالوظيفة ولا يطمع فى غير المنحة حتى يساعده بدل السفر على تزويج سعاد . أما سميرة فتدرس حتى تنال الإعدادية . وتتزوج سعاد قبل أن تصل المنحة ، وقد باع شقيقها قطعة أرض صغيرة ورثها . ثم تأتى المنحة فجأة ، ومن مدخراتها تتزوج سميرة من قريبه عبد المجيد .

كانت العلاقة الأولى بينه وبين سيد هى أن الأخير طلب منه البحث عن وظيفة بعد توقف البورصة . ومنذ تلك اللحظة يرتبط بسيد على نحو لا مثيل له فى بقية علاقات سيد ، الذى يصفه الراوى بأنه مصاب « بمرض العدل » . وهو أيضا يقول عن نفسه « حيرنى الظلم » ، « كل أنواع الظلم » . وقد جرب الشراب قليلا ، ولكنه لم يدمن كالراوى فى « شرق النخيل » ، غير أنه مثله توقف عن القراءة . ولم يتوقف عن علاقته بـ « سيد » . وهى علاقة ملتبسة بين السلبية والإيجابية ؛ فهو لا ينصح سيد بغير الصبر والحذر وتجنب العاصفة ، ولكنه لا يتخلى عن سيد ، يكتب له الشكوى « بلغة الحكومة » ، ويتابع مسألة الاختلاس فى الوزارة ، ويزوره فى مستشفى التأهيل ، ويتلقى منه خبر القمار فى بيت ضحى . ولا يشاركه فى ذلك كله كراهية ضحى وأمثالها . هو صاحب العلاقة الوحيدة الصحيحة المستمرة مع سيد ، دون مشاركته العمل السياسى .

الراوى فى سلبيته ضد « الفساد » إلى الدرجة التى يفكر فيها وكيل الوزارة فى نقله إلى أوربا (الإغراء) ويحذره من العلاقات المشبوهة (سيد) .

هذه البنية التكوينية تتكامل فى القياس إلى شخصية سيد ، المطلق الإيجابية ، حتى عندما يرى لجنة الاتحاد الاشتراكى والنيابة وشركة النقل والفندق ، كلها تدافع عن سلطان بك وضحى ، ووكيل الوزارة المختلس ومديرة مكتبه . وأيضا عندما يرى حاتم الاشتراكى المتحمس وهو يلعب القمار فى بيت ضحى . سيد هو القيمة المعيارية التى تجعل من الراوى أيضا « مريضا بالعدل » . وهذا المرض هو البنية الدلالية التى تطالعنا فى ملامح الوجه العلوى الذى كان متحمسا فى الجامعة سلبيا فى الثورة . ها هو ذا يسلم الشكوى التى كتبها للعمال ، وها هو ذا يرى فى سلطان بك حافظ عفيفى حتى إنه يودعه قائلا « لا تعتمد علىّ يا عفيفى بك ، متأسف يا سلطان بك » . وكان الفساد قد تسرب كالغاز السام حتى أصاب العمال بالغيبوبة . ومقابل خمسة جنيهات لكل منهم دافعوا عن سلطان وضحى وشهدوا إلى جانبهما . وهنا يبلغ التغير أولى ملامحه فيوجه الراوى خطابه إلى العمال : « إن ما يفعله سيد يفعله من أجلكم ؛ هذه الأموال التى سرقوها هى حقكم أنتم ؛ فلماذا تتركونه وحده ؟ » . وكان عبد المجيد ، قريبه الذى تزوج من أخته ، شريكا أساسيا فى تصدير الوعى الزائف إلى العمال برفقة الجنيهات الخمسة ، وكان قد تطور لأن يصبح وسميرة من أبواق الشعارات ضد السلبية ، وها هو ذا يفتح أدراج مكتب الراوى فى غيابه بحثا عما يمكن أن يدين سيد ، ولكن صاحبنا كان قد تغير وراح يضرب زوج أخته حتى طرده من المنزل الذى آواه .

إننا أمام « وكر الأفاعى » . وهكذا يكتمل الوجه الدلالى الأول . وحاتم الآن هو الذى يوجه الخطاب إلى الراوى « كلهم أقوياء ، كلهم يتساندون . فى الوزارة وفى الاتحاد الاشتراكى وفى كل مكان . ما العمل ؟ يتساءل.فيجيب حاتم بلهجة قاطعة : لا عمل » .

وحاتم هو صاحب البنية التكوينية الثانية ، الذى كان يدعو صديقه وزميله المستمر إلى العمل فى هيئة التحرير ثم الاتحاد القومى فالاتحاد الاشتراكى ، ولكنه هو الذى طلب إلى سيد ألا يشغل « الأستاذ » فى أمور بعيدة عن الأشعار والروايات التى يقرؤها .

وحاتم أيضا أرسله أبوه إلى ابن عمه فى القاهرة ليتعلم ، ولم يرحب ابن العم كثيرا ، ولكن الأب كان يرسل ما يكاد يكفى أو أقل ؛ فقد كان فلاحا لا يملك سوى بضعة قراريط . وله فى البلد ثمانية إخوة لم يتعلم منهم أحد ولم يفلح أحد . وهو يقتطع من مرتبه كل شهر مبلغا ضئيلا يرسله إليهم . وهو يمتلىء بالهم والعار حين يذهب إلى البلد « فأرى ما يعيشون فيه وأولادهم من فقر مهين » . لذلك اشترك حاتم فى المظاهرات ضد الإنجليز ، ولذلك اشترك فى تنظيمات الثورة ؛ فهل لذلك أيضا بدأ يلعب القمار فى بيت ضحى ؟ ويصل به الخط العكسى تماما إلى حده الأقصى حين يقول : لا عمل . مواجها صديق العمر والزميل الدائم « كنت تقول كلاما غير هذا عندما دخلت هيئة التحرير ، وعندما صممت أن تواصل لما انسحبت أنا . صدقنى كان جزء من نفسى سعيدا بك لأننا ما زلنا نحاول ؛ فلماذا الآن تخذلنى وتخذل سيد وتخذل نفسك ؟ ».ويجيب حاتم « . . لأنى عرفت أن الحية لا تموت أبدا . إننا نحاول عبثا معها،لأنها تلتف حول الأرض » . ولم

يكن حاتم هو الذى استمع إلى محاضرة الأستاذ الإيطالى فى روما عن ميكيافيللى والغاية التى تبرر الوسيلة ، أو عن الإنسان الشرير بطبعه ، ولكن ها هوذا يقول « إن الظلم لا يبيد » ، « يغضب الناس فيقودهم ثوار يعدون بالعدل والعصر الذهبى ، ويبدأون كما قال سيد يقطعون رأس الحية ولكن . . . » ، « قل لسيد قناوى هذا الدرس المهم جدا . لا تموت الحية أبدا » .

- ربما يكون هو الوحيد بيننا الذى على حق . قد يكون ما نقوله صحيحا . قد لا يُنقذ من يطلب العدل العالم ، وقد لا يقضى على تلك الحية ، ولكنه ينقذ نفسه .

- ولو دمر نفسه وهو يطلب العدل ؟

- نعم ، ما سبب ذلك الجرح فى جبينك يا حاتم ؟ ألم يكن من الممكن أن يدخل فى جمجمتك ؟ ألم يكن من الممكن أن تموت وأنت تطلب العدل ؟ أنا أعرف يا حاتم أن طلب العدل مرض ، ولكنه المرض الوحيد الذى لا يصيب الحيوانات » .

يتغير الصديقان ، كل منهما فى طريق بالرغم من تشابه البنية التكوينية ، أى اشتباك الجذور الأفقية للشخصيتين . ولكن الوجه الدلالى لحاتم هو أيضا فى حالة قياس مع شخصية سيد ؛ فقد كان حاتم هو الذى جاء بالوظيفة لسيد ، وهو نفسه الذى أعلن منذ البداية « اتحاد اشتراكى ، اتحاد عفاريت زرق ، نحن معهم والزمن طويل » . وإذا كان الجذر الأفقى لحاتم هو الفقر والأسرة المكونة من ثمانية ، فإن سيد لا ينسى ذلك اليوم الذى كان يركب فيه الحمار مع والده حين نزل فجأة فرأى من بعيد ذلك « البيه » . وطلب من ابنه أن ينزل ، ولكن البيه كان قد وصل وصفع سيد قائلا « قلة الأدب كفر » . وفى الصباح باع الأب كل شىء وجاء إلى القاهرة . ولما كبر سيد قليلا وجد أن « القاهرة لا تختلف عن الصعيد ، وأن ما هرب منه هناك كان هنا . كان أسياد البلد أيضا يركبون ، وكنت أجرى وراءهم من أجل قرش » . ولذلك نشأ النفور من اللقاء الأول بين سيد وضحى ، التى قالت له إنه أيام كان يعمل مناديا للسيارات كان يعيش من « خير » أهل البورصة . ولكن الراوى كان قد قال له « آلاف من الناس يُصفعون كل يوم ، وقليلون منهم يشعرون بالإهانة أو الغضب . قليل منهم يا سيد من يصيبهم ذلك المرض الذى أصاب أباك والذى يصيبك أنت الآن : مرض العدل » . وفى حين كان سيد يرى أن « كل شىء قد تغير ، والبلد أصبح بلدنا ، الثورة جعلت البلد بلدنا » فى البداية التى قال فيها حاتم أيضا « لو انصلح حال البلد ككل فسينصلح حال هذه الأسرة التعيسة مع حال البلد » ، فإن النهاية المزدوجة تدفع بسيد إلى الإقرار بأن « هذه بلد سلطان بك وضحى هانم . . . فى الأول يقولون لنا حاربوا الفساد فى كل مكان ، وحين ندلهم عليه يقولون لا نريد بلبلة فى الجبهة الداخلية . اكتب تقريرا والدولة تتصرف » ويردف « أنا لا أكتب تقارير . . أنا لست جاسوساً » وحين يقول « أنا تعبت » يناشده الراوى « أرجوك ألا تتعب يا سيد . . . ما زلت فى أول السكة » . أما حاتم فيؤكد « هذه مسألة يدخل فيها بقدميه إلى وكر الأفاعى » .

غير أن الفساد لم يفاجىء سيد ، فالكاتب يلجأ إلى حرب اليمن حتى يربط بين ما جرى خارج الحدود وما جرى داخلها ، وتكاد تصبح هذه الحدود بنية تكوينية ثالثة . . . ففى اليمن بنى المهندسون المصريون مدرسة من صناديق الذخيرة ، وعالج الأطباء المصر فلاحين لم يروا فى حياتهم طبيبا . ومينا وحّد القطرين فى بلد واحد مصر ، فلماذا لا نتوحد بقية أقطار العرب ؟ وفى اليمن كان ... الفلاحون الذين يحملون للمصريين ذخيرتهم ، وكان هناك رج الإمام الذين أحرقوا المدرسة الخشبية ، وكان هناك الضباط ال حاربوا بشرف ، وغيرهم كان يشحن الطائرات بالثلاج والغسالات إلى مصر . كادت اليمن أن تصبح بنية تكوينية لها وج الدلالى القائل بأن رجال الإمام يعرفون عدوهم ، أما سيد فيتلـ حواليه قائلا : « أما نحن فلا نعرفه يا أستاذ » ، ويضيف أن البيو التى كان فيها الجواسيس ورجال الإمام « بيوت الكبراء هى التى يزورها قادتنا وحكامنا ويحملون لساكنيها الهدايا والذهب . وبذ اشتروا السلاح الذى قتلنا » . كادت اليمن إذن أن تكون بنية تكو ذات وجه دلالى ، لولا أنها اقتحمت البنية الروائية من خارجها ؛ فما كان تجنيد سيد وسفره إلى اليمن ، ومن ثم بتر ساقه ، بمثابة الإفر الذى يصل إلى حد المبالغة فى تجسيم المعنى التاريخى والقيمة المعيا لشخصية سيد . وهى القيمة التى لم تمارس دورها البنيوى فقط العلاقات الداخلية للرواية ؛ فالقيمة يقاس عليها وبواسطتها تمار نفوذا مضمرا فى تكوين شخصية أو حدث . وهذا ما لم يحدث فبقيت دلالة هامشية ، هى تعميم الفساد . إن قيمة سيد يقاس عليـ فى عمله النقابى والسياسى ؛ أما حرب اليمن وبتر الساق فلم تفده غير الضرب عليها وهو يدافع عن شرفه بوطنيته .

وبالرغم من أن سيد وضحى نقيضان على مستوى البنيـ التكوينية ، فإنهما يلتقيان فى النظام الدلالى على أساس البعد التاريخ فى شخصية سيد ، والبعد الأسطورى فى شخصية ضحى . ولكـ ضحى تختلف عن سيد مرة أخرى فى كونها مزدوجة البنية ؛ أما سيـ فهو أحادى البنية . ضحى - ضحى ، وضحى - إيسيت ، شخصـ واحدة أحبها الراوى فى الحالين . وهى ليست شخصية منقسمة عـ نفسها ، وإنما هى تحمل نقيضها الذى يتجلى فى إيسيت (وجـ العلاقات مع أوسير وست وحور) حين تتعرى من علاقاتها الأخر مع الأب والزوج والعمل والحياة من حولها . وفى هذه اللحظة تصبـ ضحى قيمة معيارية مثل سيد تماما ، فهو التاريخ وهى التاريـ الآخر ، أو ما نسميه الأسطورة .

وضحى ، بوصفها بنية تكوينية تحمل بعديها ضمن قاعدة الجذو الأفقية من أسفل ، وضمن موقعها فى النظام الدلالى بوصفها وجهيـ متمايزين ، ولكنهما يتكاملان فى عنوان الرواية ذاتها : « قالـ ضحى » . إنها أقوال ضحى ، بالرغم من أن ضمير المتكلم أو الراوى الذى يجمع بين الحيدة والتورط ، هو الذى يسجل هذه الأقوال .

ضحى تقول إنها مع الثورة ، ويقول حاتم عنها إنها « مسنودة جدا » . وأول مرة يأتى ذكر الفراعنة على لسانها حين تُعلّق على دهشـ زميلها من موضة الفساتين فوق الركبة « هل رأيت صور الفراعـ وزوجاتهم ؟ » . وهى فى الوقت نفسه تصف الأجنبى الذى ما يزال يفتح مقهاه بأنه « واحد من الصامدين » ، وتدعو صديقها فاوسـ « تقرأ الكتب وتتمنى أن تملك الدنيا » ، وتقول إنها لا تعرف فى الدنـ إنسانا لا يرغب من قلبه فى الامتلاك . وتغتاب زوجها المقامر بعد أن أخذوا أرضه وأخرجوه إلى التقاعد،فتقول إنها قالت له مرة « إنه يحاول

ن يسترد بالحظ ما ضيعه التاريخ ، لكنه لم يفهم » . وحين رأت كتابة المصرية القديمة فى مدخل الهيلتون علقت قائلة : « هذه لنقوش تدنيس للكتابة القديمة . . الكتابة كانت . . كانت شيئا مقدسا لا زينة » .

هكذا تبدو كما لو كانت متناقضة عهدى ، ولكن الكاتب كان يمهد بهذا الخلط لتكوين بنيتها المزدوجة الدلالة . وهو يضطر إلى الانتقال من الوصف الخارجى المحايد إلى الوصف الداخلى المنفعل : « فى عينيها تلك النظرة المستسلمة التى تنذر رغم ذلك بشر مكتوم » ، وتبدو « كما لو كانت قد بكت طويلا » . وعندما دخلت المستشفى ذات يوم اكتشف هو وحده أن السبب « تسمم كحولى » . وعندما سألها عما إذا كان من الممكن أن تكون فاوست أجابت ولم لا ؟ ، فأعاد السؤال « هل أنت مستعدة لأن توقعى عقدا بدمك ؟ » . وأجابت بأن الأمر محال ؛ لأن فاوست عجوز ، فقال على الفور : « لم يكن صغيرا بحيث يقطف المسرة ولا عجوزا بحيث ينساها » . وعندما رافقته إلى روما للتدريب كان أول ما قالته « لا أحد يحترمك إن لم تحب بلدك وتدافع عنه » . ولكنها راحت تشرب . وفى ذلك اليوم كانت تضحك بوجه علقت به الدموع . كان الأب قد سرق الماضى ، وكان الزوج قد سرق الحاضر ، وكانت الثورة قد سرقت المستقبل . وهى لذلك تسأله : « من أنت وماذا تريد منى ؟ ألم يكفكم كل الانتقام الذى حدث ؟ » . كان السؤال موجها إلى أكثر من طرف ، وكانت تقف وحيدة على السلم ، فى أعلى الدرجات المحطمة . ماذا سيحدث لنا ؟ كان سؤاله الآن ، وكان سؤال ليلى فى « شرق النخيل » .

وتحملت ضحى - إيسيت ، ولكنها أجهضت . وكانت ضحى قد قالت له إن الحب انتهى وأن هذا كل شىء ، ولكن إيسيت كانت تجىء بين الحين والآخر . والإجهاض يمنع « حور » من الولادة ، ويمنح « ست » فرصة مواتية . وتزداد الأطلال خرابا . وهذا هو الوجه الدلالى للأسطورة . ونلمس الخراب اختلاسا ومقامرة ورياءا شتويا لأعداء الثورة من داخلها ومن خارجها حتى لحظة الانقضاض . وهذا هو الوجه الدلالى الثانى لضحى بنت الأكابر . ويصبح المقهى المزدحم بالقوادين واللامبالين والمتفرجين سهما يشير إلى النهاية المحتومة . وجاءت ضحى تودعه بعد أن استقالت إنقاذا لسلطان بك ، ورفرفت حدأة تحت السماء الزرقاء ، وأحس أنه لم يكن فاوست ، وأنهما كانا فى قلب الدوامة ، وكان يمكن أن ينجوا معا ، ولكن « هل أنت أيضا جسم الحية الذى لا يموت ؟ وماذا تركت يا ضحى من إيسيت ؟ » . وتكون آخر كلماتها : إيسيت رحلت ، رحلت من زمن ، ولما اختفت أخذت معها الأزهار والأشجار . ولكنى أعرف أنها حية وباقية . أعرف أن الشرير ست يقهرها فتسقط فى الأرض . ولكنها تبحث فى التيه عن أوسير . . تتساقط أطرافها فى ذلك التيه حين تضل الطريق إليه . تصبح هى أشلاء مبعثرة ، ولكنها عندما تجد أوسير تكتمل مرة أخرى . تتجنح مرة أخرى ومن أحشائها يولد الصقر فتيا وكاملا ، يحلق أمامها بعينيه الناريتين اللتين تريان ست فى كل مكان وتطاردانه من كل أرض . وتنطلق هى وراءه ، فرسا بيضاء جامحة فوق الصحارى الصفر ؛ من وقع خطاها ينبت الزرع مرة أخرى وتتطاول الأشجار . . إيسيت رحلت لكنها ستعُود . وعندما يسأل : ولكن لماذا رحلت إيسيت يا ضحى ؟ ومتى تعود ؟ تجيبه : أنت لا تسأل إيسيت متى ولا تسألها لماذا ؟ وكانت قد قالت له من قبل : أنت لا تسأل من تحب لماذا أحب ولماذا توقف عن الحب ؟

إيسيت الأسطورة قيمة معيارية ، ولكنها لا تصلح لقياس الأفراد كما هو الحال مع سيد الذى قيست عليه أفكار الرواية وسلوكها وشخصياتها وأحداثها . إنها القيمة المعيارية الأكثر شمولا ، التى يقاس عليها الوطن فى مجمله ، وطنها ؛ أى أن القيمة المعيارية فى شخصية سيد بالرغم من استوائها هى قيمة جزئية ، أما قيمة الأسطورة فى شخصية ضحى فهى قيمة كلية . وعلى الوجه الآخر فإن قياس الجزئيات والأفراد على شخصية سيد يبطن الإيجاب كلما وقع التقارب والسلب مع التباعد ، فى حين يفضى هذا القياس الجزئى إلى النقيض بالنسبة لشخصية ضحى ، حيث يبتدىء السلب فى القرب منها والإيجاب فى البعد عنها . ولذلك فالمسافة بين سيد وضحى كانت من الاتساع بحيث لا تؤدى إلى اللقاء . والراوى وحده الذى رأى إيسيت فى ضحى ، هو القادر على اللقاء والافتراق .

وكان هذا التشابك فى العلاقات وبين مستويات المعنى هو الحفر حول الجذور ، بحيث تنتهى « قالت ضحى » والسحب الصغيرة الشفافة تظهر متجاورة فى السماء كطيور بيضاء بعيدة ، « ويبرز جزء صغير من قرص الشمس » . ومن هذا الجزء - على التحديد - ننفذ إلى « شرق النخيل » ؛ فهى ليست مجرد ثغرة للأمل ، وإنما هى تلك البداية التى لم تظهر لنا فى الرواية الأولى . ولكن القمر والثعبان هنا وهناك فى كلتا الروايتين يحوران فكرة الخاتمة والبداية . كان القمر فى « شرق النخيل » سردابا منورا فى السماء السوداء ، ينفذ منه الحصان سريعا وخفيفا ، وفى « قالت ضحى » سبح فى المستطيل الأسود بدر كامل مستدير . وفيها أيضا كانت الأفعى ، حتى بلا رأس ، تسعى لخراب موطن إيسيت ، والعالم بأكمله ، وفى « شرق النخيل » كان الثعبان جلدا ميتا .

أى الروايتين أسبق فى الكتابة ؟ ليس هذا هو المهم ، فالأهم أن الارتباط بينهما هو ارتباط الحفر حول الجذور بما أثمرته من دلالات . ولذلك كان طبيعيا أن تتخفف « شرق النخيل » من ثياب الأسطورة ، وتتفرغ لتحويل الأقوال من حالة الوعى الجمعى إلى حالة الفعل الذى لا ينفصل عن الوعى بل عن الوعى الزائف .

ولعل بهاء طاهر بهاتين الروايتين قد شارك فى تأسيس رؤية جديدة لتجربة خاض غمارها بعض أبناء جيله ، مسلحا بمهارة عالية ، ومكابدة عميقة ، وكشف شجاع .

التطهير في الأدب

تأليف: عدنان خالد عبد الله
عرض ومناقشة: فريال جبوري غزول

قلما نقع على كتاب يتفرغ لدراسة مصطلح أدبي محدد ، فكتب البلاغة وبحوث البديع تتعامل مع أنواع من المفاهيم النقدية والعديد من المصطلحات الأدبية . وعندما نقع على كتب يقدم لنا مصطلحاً كالاستعارة أو المفارقة يكون ذلك عادة في سلسلة تقدم المصطلحات النقدية آخذة بنظر الاعتبار كيفية استخدام هذا المصطلح أو ذاك تطبيقياً في الممارسات الأدبية المختلفة . وقد نجد أحياناً كتاباً مخصصاً لمفهوم نقدي ما ، يقدمه صاحبه من خلال تصوره له ، فيعرِّف المحاكاة مثلاً كما فعل الناقد إريك أورباخ في كتابه القيم بهذا العنوان .

أما الكتاب الذي نحن بصدد عرضه[1] فهو مجهود ريادي يقدم مفهوماً هاماً معروفاً بالتطهير أو « الكاثارسيس » ، من خلال متابعة أصول المصطلح واستخداماته في النقد الأدبي منذ أرسطو حتى اليوم . فالكتاب في حقيقة الأمر ، وبالرغم من عنوانه ، بحث في التطهير في النقد لا التطهير في الأدب ؛ أي في تاريخ التنظير الأدبي . لا في تاريخ الإبداع الأدبي . والكتاب دراسة يمكن أن نعتبرها نموذجية ، بالرغم من بعض التحفظات ، الجزئية التي سنوضحها فيما بعد ؛ فهو يقدم متابعة دقيقة وتحليلية ليس لاستخدام المصطلح فحسب ، بل لاختفاء هذا المصطلح أحياناً من الخطاب النقدي تحت ضغوط ومنافسة مفاهيم أخرى . ولا يكتفي هذا الكتاب القيم بتقديم التعديلات التي طرأت على هذا المفهوم الاصطلاحي ، بل يقوم بربط هذه التعديلات بتغير زاوية التناول وما تمليه من تركيز أو انصراف عن هاجس نقدي ما . ولهذا يمكن القول بأننا عندما نقرأ هذا الكتاب فإننا نتعرف من خلال متابعة المصطلح على تاريخ الفكر النقدي في مسيرته الملتوية . فهو يقدم لنا دراسة مجهرية لمفهوم نقدي تمكننا من رسم ملامح المسار النقدي عامة[2] .

يقسم المؤلف كتابه إلى خمسة فصول بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة . ففي الفصل الأول يتقصى المؤلف دلالات التطهير تاريخياً ، وفي الفصل الثاني يوضح العلاقة بين التطهير والتحليل النفسي ، وفي الفصل الثالث يضيء مفهوم التطهير من خلال النقد النفسي ، ثم ينتقل في الفصل الرابع إلى مكانة التطهير في النقد الشكلاني ، وأخيراً في الفصل الخامس يقوم المؤلف بالتعريف بأهمية التطهير في المدارس النقدية المعاصرة : في النقد السياقي ، والنقد البنيوي ، والنقد الفينومينولوجي ، ونقد استجابة القارىء ، ونقد جماليات التلقي . وفي كل هذا يرجع ويستشهد ، هاضماً ومتمثلاً ، لما يتجاوز المائتي عمل من النقد الأدبي ، والتي تغطي تاريخاً يتجاوز الألفي عام من التأمل النقدي ، مع العلم أن المؤلف يركز بؤرة دراسته بصورة خاصة على نقد العصر الحديث وعلى النقد « الأنجلوسكسوني » .

وسأركز في عرضي على جوانب معينة من الكتاب : تشكيل المفهوم عند أرسطو ، استخدام مدرسة التحليل النفسي له ، وأخيراً توظيفه في المدرسة النقدية الألمانية المتبنية لنظرية التلقي ؛ باعتبارها لحظات ثلاث متميزة في تكوين وتطوير هذا المفهوم الثري . وما سأتركه للقارىء بدون تعليق مفصل هو كيفية تعامل مجموعة أخرى من النقاد مع هذا المفهوم مكتفية بذكر أسمائهم كي أشوق القارىء للرجوع إلى الكتاب بنفسه . فالعرض ، بالضرورة ، لقطات متلاحقة غرضها الاطلاع وليس التغطية الشاملة . فمن النقاد الذين شرَّح المؤلف موقفهم من التطهير : ليونيل تريلنج . إرنست كريس ، كينيث بيرك ، سايمن ليسير ، إ . أ . ريتشاردز ، ت . س . إليوت ، ويليام ويمست ، كلينيث بروكس ، مري كريجير ، نورثروب فراي ، نورمان هولند ، ولفجانج إيزر ، وغيرهم[3] .

* Catharsis in Literature by Adnan K. Abdullah.

يفتتح المؤلف عدنان عبد الله كتابه بالتأكيد على بعض الحقائق ، فيذكر أن تاريخ النقد هو تاريخ الصراع بين دلالات المفاهيم الجذرية فى النقد (ص ١) . وتاريخ مفهوم التطهير إنما هو عينة تاريخية من عينات هذا الصراع النقدى ، فكل عصر بل كل ناقد يفهمه ويفسره بشكل خاص (ص ٢) . ويضيف المؤلف بأن للتطهير إشكالية أخرى ، فهو مصطلح لا يقتصر على النقد بل يتعداه إلى استخدامات طبية وفلسفية وأنثروبولوجية ونفسية . وأول استخدام نقدى له (فى كتاب فن الشعر لأرسطو) يرد بإمكانيات دلالية متعددة (ص ٣) .

ومنذ البداية يشير المؤلف إلى المفكرين الذين تركوا بصماتهم على بحثه هذا ، وهم عمالقة الحداثة : هيجيل ونيتشه وفرويد وكاسيرر ولوكاتش . فقد استفاد المؤلف من جورج هيجيل (١٧٧٠ ــ ١٨٣١) الذى جعل من التطهير ظاهرة عامة بعد أن كانت ظاهرة جمالية فقط ، وذلك عبر الجدلية الهيجيلية التى تجمع بين « الدعوى » و « نقيض الدعوى » مشكلة « التأليف » ؛ كما يجمع التطهير بين الرحمة/الخير/الجاذبية من جهة والخوف/الشر/النفور من جهة ثانية ، وهنا المواجهة بين الجانبين تشكل التطهير . فمن خلال هيجيل يصبح الكامن عند أرسطو متحققاً ، لا فى الأدب فقط بل فى الفن أجمع . وهكذا يصبح الأدب والفن مرادفين للحياة والتاريخ بجدليتهما . وكان لتصور هيجيل الأثر الكبير على من أعقبه من المفكرين الذين تعاملوا مع الفن والأدب بما فى ذلك نيتشه وكاسيرر ولوكاتش .

وأما فردريخ نيتشه (١٨٤٤ ــ ١٩٠٠) فقد ميز فى كتابه الشهير عن مولد التراجيديا بين إيقاعين ، أو بين نسقين من الموسيقى : الديونيسى والأبولونى ، رابطاً الأول ــ المنسوب إلى إله الخمر والسكر والرقص الصاخب ــ بالبدائى ، ورابطاً الثانى ــ المنسوب إلى إله الموسيقى الهادئة ــ بالانضباط والانسجام والتوازن ؛ أى أن نيتشه عرَّف المأساة على أنها التوتر الناجم عن الفوضى والنظام . وإسهام نيتشه يكمن فى أنه لم ير فى النظام نقضاً للفوضى بل خروجاً من رحمها ، والمأساوى هو بالتحديد هذه القرابة/المواجهة . فالعقلانى لا يتم إلاَّ من خلال الوجدانى ، والتطهير لا يتحقق إذا كان عقلانياً فقط ، منفصماً عن العواطف ومجرداً من الأهواء .

لقد تأثر إرنست كاسيرر (١٨٧٤ ــ ١٩٤٥) بهيجيل فى تعريفه للتطهير ، فيرى أن المشاعر تبقى فى حالة توتر فى الحياة والواقع ، ولكنها تحتد وتصل ذروتها فى الأدب والفن وحينذاك يحصل نوع من التحقق الانفعالى الذى يولِّد راحة عاطفية وتغيراً فى معنويات القارىء ؛ أى بمعنى آخر أن كاسيرر يرى فى التطهير تحريراً جمالياً .

ويتناول جورج لوكاتش (١٨٨٥ ــ ١٩٧١) الجانب الأول من مفهوم كاسيرر ــ وهو التمييز بين العواطف فى الأدب والواقع ــ ويلقحه بتمييز هيجيل بين الخاص والعام . فالحياة اليومية تتسم باللاتجانس ، على عكس الأدب الذى يتسم بالائتلاف والانسجام . والتصادم بين هذين النسقين يخلق أثراً يطلق عليه لوكاتش « التطهير » ، حيث يتوحد القارىء مع قضية الإنسان متخلصاً بذلك من هويته اليومية ومتواصلاً مع هويته الكلية . ولا يتم التطهير عند لوكاتش على المستوى الجمالى فقط بل هو الارتفاع إلى المستوى الإنسانى والتحرر من الفردية الضيقة . وهكذا نجد عند لوكاتش ومفهومه للتطهير ــ كما يقول عدنان عبد الله ــ توحيداً بين الجمالى والأخلاقى .

وأما سيجموند فرويد (١٨٥٦ ــ ١٩٣٩) فقد ترك أثراً حاسماً فى مفهوم التطهير بتأكيده على خطوته الأولى وهى الاندماج أو « التقمص » (أى التشبه والتوحد بالآخر) ، كما أنه اهتم بمبدأ الاحتدام العاطفى الذى تنطلق منه عملية التطهير (ما يمكن مقارنته بالديونيسى عند نيتشه) ، انتهاء بالتحكم العاطفى (ما يمكن أن يقارن بالأبولونى عند نيتشه) . فعند فرويد يرتبط التطهير بالتنفيس وتصريف المكبوت .

ثمَّ يقوم المؤلف بالتأكيد على ما يمكن أن ننساه وهو أن التطهير ليس ظاهرة بسيطة بل مركبة ، شديدة التعقيد ، تجمع بين الانفعالى والإدراكى ؛ ويشرِّحها على أساس سبع مراحل متتالية ، ويعزى اختلاف النقاد حولها لتركيزهم واصطفائهم لمرحلة من مراحل هذه الظاهرة المركبة .

١ ــ أصول مصطلح التطهير

يتشكل الاستخدام النقدى لمصطلح التطهير عند أرسطو فى كتابه فن الشعر أو البويطيقا وذلك فى القسم السادس فيقول :

> . . . فالتراجيديا هى محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظم ما ، فى كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات . وأعنى « بالكلام الممتع » ذلك الكلام الذى يتضمن وزناً وإيقاعاً وغناء وأعنى بقولى « تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه » أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء .

(ترجمة : شكرى محمد عياد)[1]

ولتقصى انتقال كلمة التطهير ، أو « الكاثارسيس » من كونها مفردة فى اللغة اليونانية إلى مصطلح نقدى ، يرجع المؤلف عدنان عبد الله (فى الفصل الأول من كتابه ص ١٢ ــ ٢٥) إلى أصولها المعجمية ثمَّ استخداماتها عند الإغريق ، ثمَّ ورودها فى كتابات أرسطو وبذلك يكون المؤلف قد رصد نشوء المصطلح واستخداماته الجماعية والفردية .

تقابل كلمة « كاثارسيس » اليونانية ثلاثة مرادفات عربية ، بلا تعسف نقل : تطهير ؛ تنقية ؛ توضيح . كما أنها كانت تستخدم فى الخطاب الطبى والدينى والأخلاقى والنفسى والجمالى .

لقد استخدم الطبيب هيبوقراطيس المصطلح عند تعامله مع الأخلاط الأربعة التى من خلال توازنها تتم الصحة البدنية والنفسية . فعندما تزداد « السوداء » فى الأخلاط الأربعة التى تحكم المزاج تحصل الكآبة ؛ وحينذاك يمكن التخلص منها بالتطهير ، وهى عملية إخراج الفائض المضر عبر طقوس متعارف عليها . والمساهمة فى هذه الطقوس ــ

تطهر المصاب من شوائبه وتلوثه . وقد يتم التطهير وإعادة التوازن المزاجى عن طريق الموسيقى . ويبدو حتى فى الاستخدام الطبى للمصطلح رواسب من المفهوم الدينى .

كما أن أرسطو استخدم مصطلح « كاثارسيس » فى كتابه السياسة عندما تحدّث عن التربية فميز بين ثلاثة أنواع من الموسيقى : الأخلاقية والنظرية والحماسية ، والأخيرة تحقق التطهير . وقد استخدمها الكهان للمصابين بهوس دينى . فعند سماع الموسيقى المقدسة ينتاب المرضى الإحساس بالرحمة والخوف والانفعال الروحى والجسدى ، مما يجعلهم عقبها فى حالة صفاء وطهارة . ويعلق المؤلف على تقسيم أرسطو بقوله إن الموسيقى الأخلاقية تعزز الأخلاق والموسيقى النظرية تقوى العقل ، أما الموسيقى الحماسية أو الانفعالية فتحرر العواطف . أما فى كتاب فن الشعر ، أو البويطيقا لأرسطو فمن الصعب الجزم بدلالة المصطلح : هل هى ذات بعد دينى أو طبى أو جمالى صرف ؟ ويذهب بعض النقاد المعاصرين إلى أن أرسطو قصد الغموض وتعدد الدلالات من وراء مصطلح التطهير .

وقد اكتسب مفهوم التطهير دلالة أخلاقية فى عصر النهضة ، وكان هذا رد فعل للهجوم على مزاعم لا أخلاقية الشعر والأدب ؛ فدافع عنه الكثيرون ، مسقطين على مصطلح « كاثارسيس » بعداً أخلاقياً ، كما فعل جوليس سيزار سكاليجر (١٤٨٤ ــ ١٥٥٨) . وانتقل مفهوم « كاثارسيس » مع الرومانسيين من كونه تطهيراً للمشاهد أو القارىء إلى كونه تطهيراً للشاعر أو المبدع .

ويقتصر بعض الشارحين لمفهوم « كاثارسيس » على استخدامه الوارد فى كتاب فن الشعر لأرسطو . وكان أهم المؤثرين على هذا الاتجاه فى القرن العشرين هو الناقد ريتشارد ماكوين الذى كتب مقالاً فى مجلة الفيلولوجيا الجديدة عام ١٩٣٦ ، مقارناً بين طريقتى أفلاطون وأرسطو فى استخدامها للمصطلحات ، هذا مع أنه لم يشر إطلاقاً لمصطلح التطهير ؛ ولكن ما قاله عن المحاكاة ينطبق على ما يمكن أن يقال عن غيره من المصطلحات . وقد أكد ماكوين على ما يلى : إن استخدام أفلاطون (لمصطلح المحاكاة) يقوّم ويطور ويوسع باستمرار ، وله أبعاد تتشابك مع جوانب فلسفية متعددة . أما أرسطو فاستخدامه للمصطلح محدد ومرتبط بمجال محدود ، وهذا نابع بدوره من تقسيم أرسطو الثلاثى الصارم للعلوم (نظرية ، شعرية ، عملية) ، فلكل منها خصوصيته وأصوله ومصطلحاته . وبما أن أرسطو يضع السياسة والشعر فى مجالين علميين مختلفين ــ الأول ينتمى إلى مجال السلوكيات فهو عملى ، والآخر إلى مجال الجماليات فهو شعرى ــ فلا يمكن نقل دلالات مصطلح ما من سياق إلى آخر . وبناء على هذا ، تزايد عدد المفسرين الذين اعتمدوا على نص فن الشعر فقط فى تأويل مفهوم « كاثارسيس » بدون الرجوع إلى استخداماته العامة فى اللغة الإغريقية ، أو حتى عند أرسطو فى كتاباته الأخرى ؛ وهذا ما قام به الناقد جيرالد إلس فى كتابه الهام عن نظرية أرسطو فى الشعر ، المنشور عام ١٩٥٧ . فبناءً على بحث ماكوين ــ الذى أعيد نشره فى كتاب عن النقد عام ١٩٥٢ ــ ونتيجة للاهتمام بالنصّ ذاته كما شاع فى النقد الجديد والنقد الشكلانى المسيطرين على المناخ الفكرى حينذاك ؛ فقد انتهى إلس إلى أن التطهير عملية تجرى فى النص ، لا فى المتلقى . فالنقلة هنا من الجمهور إلى بنية النص ؛ وهى عملية ترتبط حسب تفسيره بالجانب المعرفى ، أكثر من ارتباطها بالجانب العاطفى . وينوه المؤلف بأن النقد ذا الطابع الشكلانى قد أكد على الجانب الإدراكى من التطهير ، بينما أكد النقد النفسانى على الجانب الانفعالى منه .

ويمكن اعتبار هذا القسم من الكتاب بحثاً نموذجياً فى صياغة وتأويل مصطلح نقدى .

٢ ــ التطهير عند فرويد

بقى استخدام مصطلح التطهير منحصراً فى النقد الأدبى إلى أن تبناه فرويد ــ الذى استعان بالأدب والنقد فى صياغة وتفسير كثير من الظواهر النفسية ــ وجعله ركناً من أركان علمه . ولهذا اخترت فى هذا العرض أن أركز على إسهامه فى هذا الحقل ، كما يقدمه لنا المؤلف عدنان عبد الله فى الفصل الثانى من كتابه (ص ٢٦ ــ ٤٤) .

يرجع المؤلف اهتمام فرويد بمفهوم « كاثارسيس » لرواجه فى منتصف القرن التاسع عشر بعد نشر كتيب للغوى جاكوب بيرنيس عن نظرية أرسطو فى الدراما (١٨٥٧) ، أعطى فيه للمصطلح دلالة طبية ؛ مع أنه لم يكن الأول فى إحياء هذا المفهوم بدلالته الطبية ، حيث يمكن الوقوع على هذه الدلالة فى تفسيرات وشروح بعض النقاد النهضويين . وقد وظّف الشاعر الكبير جون ميلتون ، على سبيل المثال ، هذه الدلالة فى مقدمته لكتابه سامسون أجونيستس (١٦٧١) فى إشارته إلى العلاقة بين المأساة والمعالجة المثلية (وهى معالجة الداء بإعطاء جرعات صغيرة من دواء لو أعطى لشخص سليم لأحدث عنده مثل أعراض المرض المعالج) . وأما اللغوى بيرنيس فقد قرن بين علاقة التراجيديا والنفس بعلاقة الطب والجسد . كما أطلق الطبيب النمساوى بروير ــ زميل فرويد ــ مصطلح المعالجة الكاثارسية (التطهيرية) على ما طبّقه على مريضة تعانى من الهستيريا ، فى أوائل الثمانينات من القرن التاسع عشر ؛ وكان رواج المصطلح قاسماً مشتركا بين الطبيب النفسى ومريضته . ويمكن تعريف هذه المعالجة التطهيرية بكونها استرجاع المريض لأحداث مؤلمة وسردها مما يخلص المريض من أعراض المرض النفسى . وكانت علاقة فرويد بالمحلل النفسى بروير علاقة مهنية وعلاقة مصاهرة ، فقد تزوج الأول من قريبة الثانى ، كما أنهما كتبا معاً دراسة عن الهستيريا نشرت عام ١٨٩٣ ، نظّرا فيها للمعالجة التطهيرية . وفى هذه الفترة من تاريخ الطب النفسى كان التنويم المغناطيسى يستخدم فى العلاج ، وكان الطبيب الفرنسى جان مرتان شاركو ، مثلاً ، يأمر مرضاه أثناء تنويمهم بأن يتخلصوا من أعراضهم . ولكن بروير استخدم طريقة مخالفة ، حيث جعل مريضته تستحضر المعاناة القديمة وتعيد معايشة التجربة الصادمة التى أدت إلى الهستيريا . ويجدر بنا أن نوضح ، مضيفين إلى ما سبق ، بأن طريقة شاركو مبنية على هيمنة الطبيب النفسى وإصداره أوامر للمريض ، بينما طريقة بروير مبنية على تحرير ذاتى للمريض يخرج فيها التجربة المؤلمة من حيز الباطن إلى حيز الظاهر ، من كونها تجربة خاصة وفردية إلى كونها تجربة عامة ومشتركة (بين المريض المتكلم والطبيب المخاطب) ؛ ويمكننا أن نرى الجانب الأبوى ــ تسلطوى فى طريقة شاركو والجانب الأخوى ــ الشركوى عند بروير . وتنطوى طريقة بروير التى تبناها فرويد ــ بعد إسقاط التنويم منها ــ على أن

الانفعالات التى لا تجد لنفسها تعبيراً تشكل اختناقا نفسياً يظهر بشكل مرض نفسى ، وعندما تتحرر هذه الانفعالات وتعبّر عن نفسها ، يتخلص صاحبها حينذاك من مرضه ، أى يتطهر من عبء الحمل اللاواعى الذى يشكل العقدة النفسية . ويطلق مصطلح « التطهير » على المعالجة ومصطلح « التنفيس » على زوال الأعراض .

إن العلاج التطهيرى ، أو « الكاثارسى » ليس مجرد جانب من جوانب الطب النفسى ففرويد يراه كالرائد فى التحليل النفسى ، بل نواته التى لا يحيد عنها . وعندما انصرف فرويد عن التنويم المغناطيسى كأداة من أدوات المعالجة واستعاض عنه بتداعى الأفكار فإن هذه العملية تماثل التنويم بكونها تتم من خلال غلق عينى المريض وطلب الطبيب منه أن يركز على أحداث معينة . والفارق هو أنه فى تداعى الأفكار لا يقص المريض هذه الأحداث فقط بل يبدأ بتفهم دلالتها . كما أن فرويد قد وسّع أثر التطهير وجعله يتجاوز المسرح ليغطى الشعر والقص والسرد أيضا .

ويلخص المؤلف عدنان عبد الله قيمة فرويد قائلاً :

> . . . إن أهم إسهام لفرويد فى تطوير الفن هو مايلى :
> عندما يعبّر الشخص عن عواطفه ، فهو يكتسب بذلك القدرة على الاكتشاف الذاتى والمعرفة الذاتية . فالتعبير عن العواطف ليس مضراً للعقل ، كما زعم أفلاطون فى الجمهورية ، بل هو الطريق الذى يؤدى إلى التحقق الذاتى والإدراك الذاتى . فالفن عند فرويد ، إذن ، جانب مهم من فعاليتنا ، لأنه يقوم بوظيفة هامة للصحة النفسية ، الفردية والجماعية . وبناءً على هذا ففرويد يقف بجانب أرسطو ، ولكنه يتجاوز أرسطو بتركيزه على المتلقى والمبدع ، لا على العمل بذاته . ومن هذا الأساس انطلق النقاد فيما بعد مستشرفين رؤى نقدية .

(ص ٣٦ ، ترجمة : فريال غزول)

وقد حصلت تطورات عديدة فى مفهوم « كاثارسيس » وفى توظيفه فى « العلاج النفسانى الجماعى » وفى « العلاج النفسانى التمثيلى » وفى « علاج المواجهات المهنية » ؛ ويقوم المؤلف بتشريح وظيفة ونوعية التطهير فى كل منها . وسأقتصر فى عرضى هذا على الإشارة إلى تطورين هامين لمفهوم التطهير الفرويدى . أولهما للطبيب النفسى المجرى شاندور فيرينتسى (١٨٧٣ ــ ١٩٣٣) الذى صاغ مصطلح التطهير المستحدث ، « نيوكاثارسيس » ، مسمياً طريقته بالمعالجة الفعّالة . ويرى فيرينتسى أن تطهير العواطف ليس غرض العلاج النفسى ، بل إنه نقطة بداية عمل الطبيب النفسى الذى يسمح ويشجع المريض على التعبير عن عواطفه وانفعالاته الطفولية ، وعلى الطبيب أن يشارك فيها . وفى هذا يختلف فيرينتسى عن فرويد الذى كان يدعو إلى حيادية الطبيب النفسى فى جلسات المعالجة . وإن كان فيرينتسى قد حوّل مفهوم فرويد للتطهير وأصرّ على علاقة متبادلة بين المريض وطبيبه ، فقد فصل الطبيب النفسى أ. أ. بريل بين وجهى التطهير عند فرويد ، التطهير العاطفى والتطهير العقلى ؛ كاشفاً عن ازدواجية المصطلح .

٣ ــ التطهير فى مدرسة جماليات التلقى

يشير المؤلف عدنان عبد الله إلى أن هانس روبرت ياوس ــ أستاذ الأدب فى جامعة كونستانس فى جمهورية ألمانيا الفيدرالية وهو أحد كبار نقاد مدرسة جماليات التلقى ــ وريث لفرويد (ص ٣٥) . وفى الجزء الخامس من الفصل الخامس من كتابه (ص ١٠٩ ــ ١١٦) يقدم المؤلف شرحاً لأهمية مفهوم التطهير فى فكر هذه المدرسة الألمانية النشأة ، وهى تقابل اتجاه ما سمى باستجابة القارىء فى النقد الأنجلوسكسونى . وقد تلقحت هذه المدرسة النقدية بالماركسية فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية . كما أنها قد تأثرت بالجدلية الماركسية والبنيوية التشيكية فى تكوينها .

> لقد دعا الناقد ياوس إلى تاريخ أدبى جديد يعتمد على أساس التلقى ، وهو يعنى بهذا أن تشكيل العمل الأدبى يتم عبر وظائف تاريخية واجتماعية ، وبتعبيره : « إن العمل لا يوجد بلا وقعه ، ووقعه يفترض التلقى ، وهذا بدوره لا يتم إلاّ من خلال عمل الجمهور » .

(ص ١١٠ ، ترجمة : فريال غزول)

ويرى ياوس أن دراسة التلقى تبدأ بالبحث فى علاقة القارىء بالنص ، فالدلالة لا تنحصر فى النص بل هى ملتقى أفقين ، كما يقول ، الأول نابع من النص والثانى من القارىء ؛ وهذا التقاطع يولّد المعنى . ويعتبر ياوس توقعات القارىء أداة تأويلية .

وترجع جذور جماليات التلقى عند ياوس إلى نظرية أرسطو عن التطهير ، ولكنه ينقل المسألة من تجربة جمالية صرف إلى فعل رمزى توصيلى . وبهذا يوسع مفهوم التطهير ليشمل توصيل الأفكار والقيم ؛ فهو تحرير ليس من شىء ما فقط ، بل من أجل شىء ما أيضا . ويشرح ياوس عملية اندماج المشاهد بشخصية البطل على المسرح مؤكداً على الفارق بين التجربة التطهيرية والتجربة اليومية ؛ بل هو يذهب إلى القول بأن التجربة التطهيرية هى نقيض التجربة اليومية العملية . كما أنه بتوصيفه للتطهير كقناة توصيل ، فهو يضفى عليه بعداً اجتماعياً كناقل للقيم التقليدية أو الطليعية . ويرى ياوس التطهير كاستمتاع يحوّل معتقدات القارىء ويغير عقليته . وعلى المشاهد أو القارىء أن يبعد نفسه جمالياً عن اليومى حتى تتاح له فرصة « التحرر التطهيرى » . وبالرغم من أن هذا التطهير يتميز ببعد اجتماعى ، إلاّ أن هذا لا ينفى أنه يشكل متعة فردية أيضاً . ويمكن أن يقال إن للتطهير عند ياوس وظيفة جمالية ووظيفة أخلاقية واجتماعية . ويميز ياوس بين أنواع من الاندماج مع البطل . ويرى المؤلف عدنان عبد الله أن إسهام ياوس الأهم فى إشكالية التطهير تتمحور حول مسألة الاندماج أو التقمص ، كما تسمى فى علم النفس ، فهو يميز فى كتاباته بين خمسة أنواع من الاندماج :

(أ) الاندماج المساهم : وفيه يشارك المتلقى فى العرض المسرحى

أو العمل الإبداعى كما يشارك اللاعب فى لعبة ما . وهنا يقابل ياوس بين المساهمة فى عملية وبين التفرج عليها .

(ب) الاندماج الانبهارى : وفيه يشعر المتلقى بالإعجاب والدهشة بما يجرى فى العمل الأدبى . وتراكم الاندماج الانبهارى ببطل ما أو بحدث ما يشكل « الأنماط الأصلية » كما أطلق عليها يونج ، المحلل النفسى . وهنا نرى كيف تتحول التجربة الجمالية عبر التضافر والتآزر إلى منظور اجتماعى .

(ج) الاندماج التعاطفى : وفيه يشعر المتلقى بما يتجاوز الإعجاب ، فهو شعور يدفع إلى الفعل ويؤثر على الحياة اليومية للمتلقى .

(د) الاندماج التطهيرى : وفيه يرتفع المتلقى عن عالمه اليومى ليعانى مع البطل ، حيث يتم التحرر عبر التراجيديا أو الكوميديا . ويرى ياوس أن الاندماج التطهيرى يورث التأمل النقدى وقد يؤدى إلى الانخراط فى رؤية ما ، أو الانفصام عنها .

(هـ) الاندماج المفارق : وفيه يشعر المتلقى بصدمة تخرجه من وهم العالم الروائى أو المسرحى ، وفيه يحس المتلقى بشىء من الإحباط .

وخلاصة القول فى مبادىء ياوس ، ممثل مدرسة جماليات التلقى ، أنه يرى العمل الأدبى متشكلاً من منتج ومتلق وبينهما يتم التوصيل أو التطهير .

* * *

لقد قدمنا فيما سبق الملامح العريضة لهذا الكتاب القيم مع وقفات فى محطات ثلاث من مسيرة مصطلح التطهير . ونحن إذ نضيف صوتنا إلى الأصوات التى حيّت وأشادت بعمل الناقد العراقى الشاب عدنان عبد الله من عارضى الكتاب فى المجلات المتخصصة فى الغرب ، فنحن نتفق معهم أيضا فى أن هذا الجهد ــ على روعته ــ قد أغفل جانباً من تاريخ المفهوم ، هذا مع أنهم لم يحددوا موقع الثغرات ، وهو ما أود أن أنبه إليه[5] .

إن كل عمل مهما كان موسوعيا ، لابدّ أن لا يغطى الموضوع كلية . فالتغطية الشاملة ــ إن تحققت ــ لا تحصر بين دفتى كتاب . ولهذا أجد من التعسف أن نطالب المؤلف بتغطية ما نشتهى من النقاد ، فمن حقه كباحث أن يختار ويحدد بحثه . فلا يجوز أن نحاسبه ، مثلاً ، لأنه لم يتطرق إلى النقد الفرنسى البنيوى وما بعد البنيوى وإلى النقد الماركسى الجديد وإلى النقد النسوى ، إلخ . . كل هذا موضوع لكتاب آخر ، ومن الظلم أن نحاسب المؤلف عما لم يفعله عوضاً عن تقييم ما فعل . ولكن هناك غياباً لا نجد له مبرراً فى سياق الدراسة ذاتها وبكل مسلماتها . وتحديداً أقول : كنت أتمنى ، أولاً ، لو أن المؤلف حلل تفسير المترجمين والفلاسفة العرب لمفهوم التطهير عند تعاملهم مع فن الشعر لأرسطو ، باعتبار ذلك حلقة هامة فى تاريخ العمل الأرسطى وخاصة أن هذه الحلقة تسد ثغرة فى فصله عن « الدلالات التاريخية للتطهير » ، بتقديمها مفهوم المصطلح فى العصر الوسيط ، وفى حضارة أثبتت أهميتها عالمياً وأثرها على عصر النهضة الأوروبى . ونحن لا ندعو هذا إقحاماً منا لما هو عربى فى مسيرة النقد الأوربى ، بل الأمانة العلمية تقتضى الاعتراف بأهمية الفلاسفة المسلمين فى حفاظ وتطوير التراث الفلسفى اليونانى . إننا لا ننكر أن الناقد الجاد عدنان عبد الله قد أشار عرضاً ــ فى هامش ، ص ١٣١ ــ إلى ترجمة أبى بشر متى بن يونس وإلى تلخيص ابن رشد لكتاب أرسطو عن الشعر ، إلاّ أننا كنا ننتظر منه توسعاً أكبر وفى المتن ، وخاصة لأن المجهود الرائع الذى قام به شكرى عياد فى كتابه القيم : كتاب أرسطوطاليس فى الشعر قد وضع فى يد الباحثين ترجمات وتلخيصات عربية ، قديمة وحديثة ، ودراسة مفصلة عن أثر العمل الأرسطى فى الفلسفة والبلاغة ، مما يسهل الاستشهاد والتحليل . وأكتفى هنا بالرجوع إلى الفقرة المحورية عن التطهير كما وردت عند ابن يونس وابن سينا وابن رشد .

> . . . فصناعة المديح هى تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادى الحريص والكامل ، التى لها عظم ومداد فى القول النافع ، ما خلا كل واحد واحد من الأنواع التى هى فاعلة فى الأجزاء لا بالمواعيد . وتعدِّل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف . وتنقى وتنظف الذين ينفعلون .
>
> (ترجمة ابن يونس ، كتاب أرسطوطاليس فى الشعر[6])

> . . . إن الطراغوذية هى محاكاة فعل كامل الفضيلة عالى المرتبة ، بقول ملائم جداً لا يختص بفضيلة فضيلة جزئية ، يؤثر فى الجزئيات لا من الملكة بل من جهة الفعل ــ محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة وتقوى .
>
> (ابن سينا ، كتاب الشفاء[7])

> . . . وأما الأشياء التى تلحق مع الالتذاذ بمحاكاتها الرحمة والخوف فإنما يقدر الإنسان على ذلك إذا التمس أى الأشياء هى الصعبة من النوائب التى تنوب وأى الأشياء هى الأشياء اليسيرة الهينة التى ليس يلحق عنها كبر حزن ولا خوف .
>
> (ابن رشد ، تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر[8])

وأما الأمر الآخر الذى كنت أتمنى لو تضمنه هذا الكتاب فهو عرض لموقف بيرتولد بريخت الذى ثوّر مفهوم التطهير ، وفعل بأرسطو ما فعله ماركس بهيجل : قلبه رأساً على عقب . إن أهمية بريخت تأتى من كونه طور منظوراً لدور المشاهد فى المسرح ، وكذلك أسس لنظرية درامية لها أبعادها الفردية والجماعية ، الذاتية والطبقية . وقد قام بريخت فى مقالة له عن الدراما بتوضيح الفارق بين مسرحه الملحمى أو الحديث وبين المسرح الأرسطى التقليدى أو المسرح الدرامى عبر مقابلة نستشهد بها[9] :

المسرح الدرامى	المسرح الملحمى
الحبكة	القص
يدمج المشاهد فى المشهد المسرحى	يجعل من المشاهد راصداً ، ولكن
يضعف قدرته على المبادرة	يقوى قدرته على المبادرة
يزوده بالأحاسيس	يجبره على أخذ القرارات
تجربة	صورة العالم
يندمج المشاهد فى شىء ما	يواجه المشاهد شيئا ما
الإيحاء	الحجة
صيانة المشاعر الغريزية	الوصول إلى نقطة التكشف
المشاهد فى صلب العمل ، مشاركاً فى التجربة	المشاهد خارج العمل ، متأملاً
الإنسان ليس موضوع تساؤل	الإنسان هو موضوع البحث
الإنسان لا يتغير	الإنسان قابل للتغيير ويتغير
الانشغال بالنهاية	الانشغال بمجرى الأحداث
المشهد يولد مشهدا آخر	كل مشهد مستقل بذاته
النمو	المونتاج
التطور مستقيم	عبر استدارات
الحتمية التطورية	القفزات
الإنسان كنقطة ثابتة	الإنسان كعملية
الفكر يحدد الكينونة	الكينونة الاجتماعية تحدد الفكر
الشعور	العقل

ومن الجدول يمكننا رصد الانقلاب النظرى الذى قام به بريخت فى مفهوم التطهير بالرغم من أنه لا يستخدمه حرفياً .

وخلاصة القول فى الكتاب أن الناقد عدنان عبد الله يثيرنا ذهنياً إلى درجة تدفعنا إلى استطلاع ملامح مفهوم التطهير عند نقاد آخرين بالإضافة إلى جعلنا نخترق أعماق المفهوم عند النقاد الذين يتعامل معهم .

الهوامش

(١) Adnan K. Abdulla, **Catharsis in Literature** (Bloomington: Indiana University Press, 1985).

(٢) يتميز كتاب عدنان عبد الله بتركيزه على دلالات ووظائف التطهير فى النقد الأدبى ، وبهذا نجد بحثه معمقاً ومبلوراً للمفهوم ، بينما نجد دراسات أخرى تقدم التطهير من خلال ممارسات وفروع كثيرة مما يؤدى إلى رؤى تعددية ومشتتة مثل الكتاب التالى :

T. J. Scheff, **Catharsis in Healing, Ritual and Drama** (Berkeley: University of California Press, 1979).

(٣) تكثر أسماء المفكرين والنقاد الأجانب (ابتداءً من عصر النهضة حتى اليوم) فى هذه المقالة ، وعوضاً عن كتابة أسمائهم بالحروف اللاتينية فى متن المقالة ، قررت أن أقدمها فى هذا الهامش ، مرتبة أبجدياً (حسب الاسم العائلى) حتى لا يحدث التباس :

Erich Auerbach, Jakob Bernays, Bertolt Brecht, Joseph Breuer, A. A. Brill, Cleanth Brooks, Kenneth Burke, Ernst Cassirer, Jean Martin Charcot, T. S. Eliot, Gerald Else, Sandor Ferenczi, Sigmund Freud, Northrop Frye, Friedrich Hegel, Norman Holland, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Carl Jung, Murray Krieger, Ernst Kris, Simon Lesser, Georg Lukačs, Karl Marx, Richard McKeon, John Milton, Friedrich Nietzsche, I. A. Richards, Julius Caesar Scaliger, Lionel Trilling, William Wimsatt.

٤ - شكرى محمد عياد ، كتاب أرسطوطاليس فى الشعر (القاهرة : دار الكتاب العربى ، ١٩٦٧) ، ص ٤٨ .

٥ - راجع العروض التالية لكتاب عدنان عبد الله :

Antioch Review, vol. 44 (Winter 1986), p. 120.

Choice, vol. 23 (April 1986), p. 1207.

World Literature Today, vol. 60 (Summer 1986), p. 524.

٦ - عياد ، المرجع السابق ، ص ٤٩ .

٧ - عياد ، المرجع السابق ، ص ٤٨ .

٨ - عياد ، المرجع السابق ، ص ٢١٩ .

٩ - لقد نبهنى إلى هذا الجدول مشكوراً زميل محمود اللوزى المتخصص فى الدراما :

Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic, trans. by John Willett (New York: Hill and Wang, 1964), p. 37.

نحو فهم العملية الابداعية : نظرة تأويلية •

(دراسة تطبيقية)

عرض : سحر محب مشهور

عرض لرسالة الماجستير التي تقدمت بها الباحثة سحر محب مشهور إلى قسم الاجتماع بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ، وقد أشرفت على الرسالة لجنة ثلاثية مكونة من الدكتورة Cynthia Nelson (مشرفة) ، والدكتور Assef Bayat (قارىء أول) ، والدكتور السعيد بدوى رئيس قسم تدريس اللغة العربية لغير أبنائها TAFL (قارىء ثان) .

تتناول الدراسة موضوعا من أهم الموضوعات ومن أكثرها خطورة فى مجال النقد النظرى ، لا بالنسبة إلى مجالات علم الاجتماع المتعددة فحسب ، ولكن بالنسبة إلى مجال النقد الأدبى أيضا . هذا الموضوع هو ظاهرة « تأليه » النظريات الفكرية فى مجال البحث الأكاديمى ، وعلى نحو خاص ، فى مجال ناشىء من مجالات علم الاجتماع هو علم الاجتماع الأدبى . وتتناول الدراسة مشكلة « قدسية » الأفكار النظرية والفلسفية التى يتوارثها الباحثون والمفكرون كأنها قد جاءت من عالم فوقى لا يخضع للنسبية التاريخية . صحيح أن هناك عددا من الفلاسفة والمفكرين أمثال ماركس وهوسرل وشولتز قد تناولوا موضوع النسبية التاريخية للمجتمعات الإنسانية ، ونبهوا إلى ظاهرة تعامل الأفراد فى حياتهم اليومية بشكل « طبيعى » ، وتلقائى وكان النظام الاجتماعى القائم هو « حتما » النظام الطبيعى للحياة . لكن على الرغم من ذلك فإن هؤلاء الفلاسفة والمفكرين قد دخلوا - على الرغم منهم - فى إطار الدائرة المغلقة نفسها التى تحدثوا عنها : دائرة النسبية التاريخية . ولا تزعم الباحثة أن هناك من يستطيع أن « يهرب » من تلك الدائرة الأزلية ، بل على العكس تماما ، فإن الحياة بمعناها الوجودى الحميمى تبدأ وتنتهى من خلال تلك الذاتية التاريخية . إن ما تحاول أن تشير إليه الباحثة هو « تصور » بعض المفكرين أنهم استطاعوا أن « يتخطوا » محدودية وجودهم التاريخى ، ومن خلال هذا الموقع « المتميز » اللامكانى - اللاتاريخى يقدمون نظريات فلسفية « تصحح » فكرة الأفراد عن وجودهم « غير المشكوك فيه » بما هو طبيعى وتلقائى ؛ ولكنهم لا يستطيعون أن يروا قصور رؤاهم ذاتها التى أخذت طابع الشمولية ، فى حين أنها لا تتعدى أن تكون سوى حلقة جديدة من حلقات « الخداع البصرى » النظرى . وبتعبير آخر فإن هناك كثيرا من المفكرين الذين تحدثوا عن النسبية التاريخية « كما تحدث للآخرين » ، ولكن قليلا جدا منهم من استطاعوا أن يتحدثوا عن النسبية التاريخية « كما تحدث لهم » بالضرورة .

إن المشكلة الكبرى لا تكمن فى لحظة ميلاد نظرية فكرية جديدة ، وإنما تكمن فى مرحلة ما بعد التنظير : مرحلة « التأليه » النظرى ، حين تكتسب النظرية الفكرية بمرور الوقت « مصداقية » خاصة بها ، لا تخضع لمعيار المنطق العقلى ، ولا ترتبط بأصولها التاريخية والثقافية ، وإنما تكمن فى « سحر القديم » ، ورسوخ الموروث الثقافى الفكرى عبر الزمن ، بحيث يخرج هذا الموروث من حيز محدوديته التاريخية ليلبس ثوب « الخلود الفكرى » . وأحيانا تمتد المفارقة إلى أبعد من هذا ، إلى الدرجة التى « تلوى » فيها أعناق الحقيقة كى « تلائم » العباءة النظرية الراسخة . وكما يرى إدوارد سعيد فإن النظريات العظيمة تكتسب شيئا من « السلطة » التى تستدعى الاحترام والتبجيل ، ليس من أجل « منطقية » محتواها الفكرى ولكن لأن هذه النظريات إما قديمة أو ذات « هيبة » ، يتوارثها الناس عبر الزمن ، أو ترى كأنها لا زمن لها ، ويتناقلها العلماء والمفكرون بتسليم قدرى (مقدمة الرسالة ، ص ٣) .

وعندما حاول المفكرون تنظير العلاقة بين الأدب والمجتمع فى مجال تم التعارف عليه فيما بعد باسم علم الاجتماع الأدبى ، فإن معظمهم قد حاولوا صياغة أنماط وقواعد « تحكم » التفاعل بين هذين الكيانين : المجتمع والأدب . وهذا المجال الحديث نسبيا تهيمن عليه هيمنة شبه مطلقة المدرسة الماركسية ممثلة فى كتابات جورج لوكاش ولوسيان جولدمان (فى أعماله المبكرة) فى المرحلة الكلاسيكية ، وكتابات لوى ألتوسير وبيير ماشيرى وتيرى إيجلتون فى المرحلة المعاصرة . وفى حين قدم جورج لوكاش ولوسيان جولدمان (فى أعماله المبكرة) تفسيرا نمطيا للنظرية الماركسية فى دراسة التفاعل بين الأدب والمجتمع ، نجد أن ألتوسير وماشيرى وإيجلتون قد تميزوا بقدر كبير من المرونة فى تفسير النظرية الماركسية وتطبيقها فى ذلك المجال . ولكن سواء أكانوا كلاسيكيين أم معاصرين فإنهم يشتركون جميعا فى الصفة نفسها : أنهم يحملون بطاقة هوية واحدة ، وشعارا إيديولوجيا واحدا ، على نحو يجعل الحكم على العمل الإبداعى لديهم حكما « مسبقا » وليس لاحقا .

وتحاول الدراسة أن تبرز أوجه قصور النقد الإيديولوجى العقائدى ، الذى يعرف بمسميات سابقة على العمل الأدبى ، مثل : الماركسية ، البنيوية ، التفكيكية . . . إلخ . إن هيمنة منهج نقدى معين على العمل الأدبى نفسه ينطوى على عملية قراءة « مسبقة » لذلك العمل ، الأمر الذى يستبعد ابتداءً تفسيرات أخرى ممكنة . والمشكلة التى يواجهها النقد الأدبى « الشعارى » أنه يعامل الأدب على أنه كيان واحد ومتجانس ، بحيث إن ما يصدق على عمل أدبى ما يصدق على غيره من الأعمال الأدبية ، وبحيث إن العمل الأدبى يجب أن يحمل ملامح فكرية معينة : الصراع البرجوازى/البروليتارى (الماركسية) ، أو هيمنة بنية لغوية أساسية (البنيوية) ، أو الإصرار المسبق على تفكيك العمل الأدبى (التفكيكية) . والأدب ليس كيانا واحداً متجانسا ، وإنما هو لحظات إبداعية فريدة لا تقبل التنميط . ومن الممكن التعقيب على العمل الأدبى بعد ظهوره إلى النور ، ومن الممكن ربط محتواه الفكرى بالخلفية الاجتماعية التاريخية ، ولكن من غير الممكن « تعليل » حدوث تلك اللحظة الإبداعية أساسا ، ومن غير الممكن الإجابة عن السؤال التالى : لِمَ يتشكل العمل الأدبى بأبعاده الفكرية والجمالية فى توقيت زمنى بعينه ؟ فى الواقع إنه لا يوجد شىء « ملزم » فى التركيبة الاجتماعية الثقافية فى أية مرحلة تاريخية بصدد أى شكل

• Towards an Understanding of the Creative Event: a Hermeneutic Perspective .

سيتخذه العمل الإبداعى . ومن ثم فإن النقد الأيديولوجى هو حكم مسبّق على ما لا يمكن التنبؤ به ، أى أنه بمثابة وضع العربة أمام الحصان .

وتقدم الباحثة منهجا مختلفا لدراسة العمل الإبداعى وهو المنهج التأويلى الفلسفى (Philo-sophical Hermeneutics) الذى تبناه مارتن هيدجر ثم طوره تلميذه هانز جورج جادامر . وهذا المنهج يتعامل مع النص الأدبى على أنه حدث زمنى ، ولـيد تجربة شعورية وعقلية خاصة ، وليس نموذجاً لسلوك نمطى يخضع للتنظير والقولبة . لذا فإن هذا المنهج لا يقدم نظرية جديدة تحدد « طبيعة » العلاقة بين الأدب والمجتمع ، وإنما هو أسلوب فكرى جديد ، يتعامل مع النص الأدبى على أنه كيان رمزى مستقل ، يكتسب أبعاده من خلال عمليات التفسير اللانهائية . وبتعبير آخر يرى المنهج التأويلى أن أى موقف تفسيرى يعتمد على « قراءة الطرف الآخر » هو موقف وجودى ذاتى ، يرتبط بلحظة زمنية معينة ، ويتفاعل جدلى خاص ؛ ومن ثم لا تتعدى أية نظرية نقدية سوى أن تكون « قراءة ذاتية » من خلال تفاعل وجودى خاص . ولا يصلح أى منهج فكرى إيديولوجى ، مهما كان « علميا » أو « راسخا » ، أن يكون الحكم الفصل الذى يصدر أحكاما تأويلية مسبقة على العمل الإبداعى . فالفهم ، كما يرى جادامر ، هو عملية دائرية تتداخل فيها الآفاق (fusion of horizons) وليست عملية أفقية أحادية الاتجاه . والمنهج التأويلى الفلسفى ، كما هو معروض فى الفصل الثانى من الدراسة ، لا يقوم بأية محاولة لمجاوزة النسبية المكانية والزمانية ، بل إنه يرى أن الذاتية هى عنصر وظيفى فى أية عملية تفسيرية .

• • •

تنقسم الدراسة إلى ثلاثة فصول ؛ يقدم الفصل الأول منها نقدا للمنهج الإيديولوجى « الشعارى » فى دراسة الأدب والمجتمع ، مع تركيز خاص على المدرسة النقدية الماركسية . وفى الفصل الثانى تقدم الباحثة المنهج الفكرى البديل : التأويلية الفلسفية من خلال كتابات مارتن هايدجر وهانز جورج جادامر . أما الفصل الأخير فهو عرض نقدى لتحليل لقصيدة « الخيول » للشاعر الراحل أمل دنقل . ويجدر الإشارة إلى صعوبة عرض النقد التحليلى فى هذا المقال نظرا لضيق المساحة ؛ لذا فمن الأفضل الرجوع إلى الرسالة فى حالة الرغبة فى الاطلاع على هذا الجزء بشكل مفصل . وما يمكن الإشارة إليه بخصوص هذا النقد التحليلى هو أنه ـ انطلاقا من منظور الرسالة الفكرى ـ نقد تأويل ذاتى ، لا ينتسب إلى أية مدرسة نقدية فكرية ؛ وإنما هو لحظة تفاعل شعورى وعقلى بين الباحثة والنص الإبداعى ؛ وهو ما عبر عنه جادامر بقوله : إن الموقف التأويلى هو موقف ينطوى على تداخل الآفاق .

الفصل الأول : « وثنية » النظريات The Fetishism of Theories

يتعامل الأفراد فى أى مجتمع مع الواقع الثقافى الاجتماعى بوصفه حقيقة « بديهية » وطبيعية . ويتفاعل الأفراد فى حياتهم اليومية بشكل تلقائى مسلم به ، وكأن الحياة الاجتماعية بشكلها القائم ـ بعاداتها وتقاليدها ؛ بتركيبها الأخلاقى والقيمى ؛ بمؤسساتها المتعددة ـ هى الصورة « الطبيعية » للحياة . وفى مواقف الحياة اليومية المختلفة يتعامل الأفراد بعضهم مع بعض على أساس قواعد سلوكية نمطية مشتركة بينهم (الفصل الأول ، ص ١٢) . هذا القدر من التوقع المسبق للسلوك النمطى هو الذى يعطى الحياة اليومية طابع الاستقرار والتلقائية . ولكن كيف تتطور تلك الحياة اليومية ؟ وكيف يتم التغير فى حياة الأفراد ؟ الحقيقة ، كما يعبر ألفريد شولتز ، أن الأفراد فى تعاملهم اليومى التلقائى لا يقومون فحسب « باستقبال » التجارب المختلفة ، وإنما يشاركون فى صنعها وتطويرها من خلال ذلك التفاعل اليومى التلقائى ؛ فكل فرد يتفاعل مع الآخرين من خلال مخزونه المعرفى (stock of knowledge) ؛ ومن خلال التجارب المختلفة يتأقلم الفرد مع كل موقف جديد ويتطور مخزونه المعرفى بشكل تدريجى ليظل فى حالة نمو دائم .

هذه الصفة التلقائية للواقع الاجتماعى الذى يتعامل فيه الأفراد بشكل نمطى وطبيعى هى ما عبر عنه كارل ماركس بلفظ « الوثنية » fetishism . وكلمة وثنية كما صاغها ماركس منسوبة إلى الوثن أو الصنم (fetish, idol) الذى يؤلهه الأفراد ويعبدونه كشىء مقدس « غير مشكوك فى صحته » . وهو هنا نسبة إلى تلك الحياة الاجتماعية بقيمها وتقاليدها ومؤسساتها الموروثة ، التى يتناولها الأفراد بما هى حقيقة مسلم بها . وقد تناول ماركس هذا الموضوع فى إطار دراسته للمجتمع الرأسمالى فى القرن التاسع عشر ، حيث رأى كيف تفكك المجتمع الأوربى إلى الدرجة التى أصبح الأفراد يتعامل فيها بعضهم مع بعض على نحو آلى نمطى ، ويتناولون فيها المنتجات الاستهلاكية بما هى « سلع » أو « أشياء » ، كأنها جزء من نظام اجتماعى مسلم به ، يعبر عن الصورة « الطبيعية » للحياة . والناس فى هذا المجتمع لا « يشعرون » بتفاعل القوانين الاقتصادية الاجتماعية التى تصنع تلك الحياة ؛ إنهم يحيونها فحسب .

وعلى الرغم من أهمية مقولة ماركس فيما يختص « بوثنية » الحياة فى ظل النظام الرأسمالى إلا أنه لم يتناول سوى وجه واحد من العملة نفسها : وجه الحياة اليومية النمطية . وما لم يفطن إليه كثير من المفكرين أمثال ماركس وهوسرل وشولتز هو « وثنية » الفكر الفلسفى المجرد أيضا ؛ فالنسبية التاريخية لا تنطبق على الحياة اليومية الملموسة فحسب ، وإنما تنطبق على كل أوجه الحياة ، سواء فى شقها النمطى اليومى ، أو فى شقها الفكرى الفلسفى . إن المستويات الأكثر تجريدا من الوجود الإنسانى تبدو أحيانا كأنها « انفصلت » عن حيز النسبية التاريخية ومن ثم فإنها تطل علينا كأنها قد جاءت من عالم فوقى « عقلانى » ، لا يرتبط بالمتغيرات اليومية المحسوسة . إن ماركس حينما تحدث عن وثنية الحياة الرأسمالية وحينما صاغ نظريته الشهيرة فيما يختص بآليات تطور الدورة التاريخية (historical cycle) للمجتمع الرأسمالى ، كان فى الواقع يتحدث من خلال ظروف المجتمع الأوروبى فى القرن التاسع عشر . وحين فرق ماركس بين العلم الصادق (المادية الجدلية) والوعى الزائف (الأيديولوجيا) فإنه كان يرى الأشياء من خلال نظرته الشخصية لمفهوم الفكر الإنسانى . لكن فى الحقيقة لا توجد أفكار « علمية » التركيب وأخرى « أيديولوجية » التركيب بشكل مطلق ، وإنما يعتمد ذلك على زاوية رؤية الأشياء . وماركس نفسه قد وقع فى ذلك « الفخ الأيديولوجى » الذى طالما نبه إليه حينما بدأ فى النظر إلى مجتمعات أخرى خارج أوروبا ؛ ففى آرائه عن الهند ـ مثلا ـ نرى بوضوح كيف ينظر إلى هذا المجتمع من خلال منظور أوروبى ، بل « استعمارى » أيضا ؛ فالهند ، كما يعبر ماركس « هى إيطاليا أخرى بأبعاد آسيوية : جبال الهيمالايا بدلا من جبال الألب ، سهول البنجال بدلا من سهول لومباردى . . . . وجزيرة سيلان بدلا من جزيرة صقلية » (الفصل الأول ص ١٧) . وبهذه النظرة الأوروبية يرى ماركس أن وجود الاستعمار البريطانى فى الهند ـ على الرغم من ضراوته ـ كفيل بإحداث « أعظم » ثورة اجتماعية فى تاريخ ذلك المجتمع « شبه البربرى » ، الذى سجن قدرات العقل الإنسانى فى أضيق حدود ممكنة !

إن الأثر الذى يتركه اصطلاح نظرية « علمية » أو « عقلانية » يشبه فعل السحر فى كثير من الأحيان ؛ إذ يخلق نوعا من الاحترام المسبق للنتاج الفكرى . وهذا لا ينطبق على العلوم الاجتماعية وحدها وإنما ينطبق على العلوم الطبيعية أيضا . وكما يقرر توماس كون ، نجد أن العالم حين يختار منهجا علميا محددا كى يطبقه فى أبحاثه ، لا يقوم باختبار صحة المقولات الأساسية ، « لأن هناك آخرين قد قاموا بهذا العمل » . إن هذه السلطة التى تكتسبها المناهج العلمية الموضوعة تضفى عليها شيئا من « الرونق » ، وتضعها فى مكان « فوق الشبهة » . ويعبر كون عن ذلك بهذا التعليق اللماح : إن الإخفاق فى المجال التطبيقى لا يبخس من قدر النظرية ، وإنما يبخس من قدر العالم الذى يقوم بتطبيقها (الفصل الأول ص ٢٠) .

وتناقش الباحثة فى الجزئين الثانى والثالث من الفصل الأول « وثنية » النظريات على نطاق

أضيق ، هو مجال النقد الأدبي . ففي الجزء الثاني تتناول الباحثة المدارس النقدية « الداخلية » ، التي تتعامل مع النص الأدبي بما هو كيان مستقل قائم بذاته ، مثل الشكلية والبنيوية والتفكيكية . أما الجزء الأخير فيتناول المدرسة الماركسية للنقد الأدبي ، التي تربط بين النص الأدبي والخلفية الاجتماعية والثقافية . والشيء الذي يجمع بين هذه المدارس النظرية المتعددة على اختلافها هو تلك الرؤية المسبقة لكيفية التعامل مع النص الأدبي .

تبلورت المدرسة البنيوية في الخمسينيات ولاقت ذيوعا كبيرا ، سواء في علم الأنثروبولوجيا أو في علم اللغة والنقد الأدبي . وتعد المدرسة البنيوية الامتداد الحديث للمدرسة الشكلية الروسية ، التي اندثرت إبان العصر الستاليني . وقد تأثر كل من الشكليين والبنيويين بآراء العالم اللغوي فرديناند دي سوسير ، الذي رأى أن اللغة بما هي كيان رمزي ، هي نظام له بنية أساسية متماسكة وسابقة على أي استخدام فردي خاص . ووظيفة المحلل اللغوي لا تكمن في دراسة الاستخدام الفردي للغة ، وإنما تكمن في كشف النقاب عن تلك العلاقات اللغوية الثابتة ، التي تكون « بنية » اللغة . وقد نقل الشكليون والبنيويون فكرة البنية اللغوية إلى مجال الأدب ، ونظروا إلى الأسلوب الأدبي على أنه « غشاء خارجي » يجيء في مكانة ثانوية تالية للبنية اللغوية الكامنة . ويرى رولاند بارت في كتاباته المبكرة أن الأدباء يقومون فحسب « بمزج » التراكيب اللغوية الموروثة بنسب جديدة (الفصل الأول ص ٢٨) . أما البنيوية المعاصرة أو ما بعد البنيوية (post—structuralism) فهي في الواقع الامتداد « المتشائم » لبنيوية الخمسينيات ، ممثلة في كتابات بارت الأخيرة ، وفي كتابات جاك دريدا رائد اتجاه نقدي ناشيء هو الاتجاه التفكيكي (deconstructive school) . ولقد تخلى بارت في كتاباته الأخيرة عن تلك النظرة البنيوية المطلقة ، الغالبة على مدرسة الخمسينيات ، وأقر أنه ، حتى مع وجود أنماط لغوية بنيوية ، فإن النص الأدبي لا يحمل في النهاية حقيقة واحدة ثابتة . وبذلك يكون القارىء حرا في قراءة العمل الأدبي على أي وجه يريد ، بغض النظر عن ذاتية المؤلف ، أو الخلفية الثقافية الاجتماعية . لقد أعلن البنيويون « موت المؤلف » ، كما أعلنوا موت « الواقع الخارجي » (الفصل الأول ص ٣١) . أما جاك دريدا ، رائد أكثر الاتجاهات البنيوية الحديثة تطرفا ، وهو التيار التفكيكي ، فإنه يرفض أية وحدة موضوعية في النص الأدبي ، سواء على المستوى السردي الروائي أو على المستوى البنيوي . ودور الناقد الأدبي كما يراه التفكيكيون هو العمل على كشف المستويات الإيحائية المختلفة للتراكيب اللغوية و الجمالية ، بغرض تحرير العقل من « سطوة » التفسيرات الأحادية النمطية .

و« الوثن » الذي قدسه البنيويون الأوائل هو فكرة « البنية » الموجودة « حتما » في صلب العمل الأدبي إذا ما أزيلت الحواشي الأسلوبية الجمالية . هذا الاعتقاد المسبق شابه إغفال عنصري الذاتية والمجتمع . ومن غير المجدي مثلا في الاعتقاد البنيوي مناقشة خصائص أي من كيتس Keats أو وردزورث Wordsworth الشعرية الجمالية ، بما أن الأساليب الأدبية ليست إلا « زخارف » خارجية ، والعبقرية الحقيقية هي عبقرية النظام اللغوي المحكم السابق على إبداعات الشعراء . أما بالنسبة إلى البنيوية الحديثة ، أو مرحلة ما بعد البنيوية ، فبالرغم من أن تابعيها قد تخلوا عن التمسك بهيمنة البنية الواحدة ، وبذا فتحوا المجال أمام التفسيرات الفردية ، إلا أن الإصرار المسبق مرة أخرى على « موت المؤلف والمجتمع » بعزل النص الأدبي عن أية مؤثرات ذاتية أو اجتماعية . والاتجاه التفكيكي - أكثر الاتجاهات البنيوية الحديثة تطرفا وتحررا - يواجه مشكلة النقد الأيديولوجي نفسها ، ؛ فبالرغم من دعوته إلى كسر جمود التفسيرات اللغوية الأحادية ، وقراءة التفصيلات الأسلوبية والجمالية على أوجهها كافة ، إلا أن النقد الذي يحمل إصراراً مسبقا على تفكيك النص الأدبي أيا كان محتواه لا يقود إلى شيء . والإشارة إلى نسبية الحقيقة التاريخية ممثلة في كشف الأصول « الأيديولوجية » لاستخدامات اللغة شيء ، ورفض أي تعامل مع الواقع الخارجي من خلال أنماط اللغة الموجودة - وهو ما يدعو اليه التفكيكيون - شيء آخر تماما . وكما يقول كريستوفر باتلر « . . . حتى لو حاولنا « تنقية » لغتنا ، فإننا سنستخدم لا محالة نوعا آخر من التراكيب الرمزية (التي سيثبت النقد التفكيكي تضليلها من بعض النواحي أيضا ») . (الفصل الأول ص ٣٤) .

وبالرغم من أن علم الجمال لم يشكل اهتماما رئيسيا لدى كارل ماركس ، إلا أن المفكرين الماركسيين قد برزوا في مجال النقد الاجتماعي الأدبي بشكل كبير . وبالرغم من أن ماركس قد تناول في براعة ظاهرة « وثنية » الحقيقة التاريخية ، إلا أنه - من سخرية الأقدار - لم تحظ أية نظرية فكرية أخرى في تاريخ الفكر الإنساني بهذا الحجم من « التأليه » مثلما حظيت به المدرسة الماركسية . صحيح أن المدرسة النقدية الماركسية قد مرت بمراحل عدة من التطور ، من لوكاش إلى إيجلتون ، إلا أن الملامح الأيديولوجية العريضة ظلت واحدة . وتقدم الباحثة في الجزء الأخير من الفصل الأول عرضا للخطوط الفكرية الأساسية للمدرسة النقدية الماركسية باتجاهاتها الكلاسيكية والحديثة ، ثم تبين أوجه قصور مثل هذا النوع من النقد الأيديولوجي ، الذي يفسر العمل الإبداعي من خلال « نافذة » فكرية أحادية .

وقد ارتبط اسم جورج لوكاتش المفكر المجري الشهير باصطلاحات نقدية عدة ، مثل « الأنماط الإنسانية » human types و « الكلية » total-ity ، و « رؤية العالم » world vision التي صاغها في أعظم أعماله الفكرية ، الممثلة في دراسة تطور ظهور الرواية بما هي جنس أدبي متميز من منظور تاريخي . وقد حاول لوكاتش في دراسته الشهيرة « الرواية التاريخية » أن يحلل سبب ظهور الرواية بأبعادها الكاملة في ظل المجتمع الرأسمالي . وقبل القرن التاسع عشر لم تتبلور الرواية بما هي جنس أدبي متميز ، لغياب « الوجود التاريخي » في الأعمال الإبداعية ، وهيمنة الروح الرومانسية عليها . ومع نمو التيار الواقعي المصاحب لانتشار القيم البرجوازية بدأ الوجود التاريخي الاجتماعي في التسلل إلى صلب العمل الروائي ، حيث فرضت الحياة التاريخية نفسها في تلك الحقبة بأحداثها الجسيمة الشاملة على حياة الفرد المادي (الفصل الأول ص ٣٩) . هذه الأحداث المتعاقبة ، ومن أهمها ثورة ١٨٤٨ الفرنسية ، أحدثت وعيا متزايدا بأهمية دور الصراع الطبقي في التطور التاريخي . وما يميز روايات والترسكوت بوصفها مثالا لتلك الحقبة ، هو « وضوح » الروح التاريخية الاجتماعية بشكل « كلي » و « موضوعي » . وما يعنيه لوكاتش بالتصوير « الكلي » هو التصوير الشامل لكل تفصيلات الحقبة التاريخية من المنظور الطبقي للروائي . والشيء الذي يضع كلا من والتر سكوت وبلزاك في مرتبة « الكتاب العظام » - كما يرى لوكاتش - هو مقدرتهما على تصوير « رؤيتهما للعالم » بشكل شمولي ، أي تجسيدهم للصورة التي يرى بها أبناء طبقتهما العالم من خلالها . وبهذا الشكل يخلق الروائي الواقعي شخصياته بأبعاد « اجتماعية » وليست « فردية » ذاتية ، بحيث تجسد هذه الشخصيات « أنماطاً » اجتماعية وتاريخية سائدة في المجتمع . ولا يخفى لوكاتش في هذا الصدد احتقاره للأدب الحديث ؛ لأنه أدب « ذاتي » ، يجعل من الإنسان الفرد محورا للكون ، ويلغي إلغاء تاماً تلك الخصوصية التاريخية التي تميز بها الأدب الواقعي في القرن التاسع عشر . والأدب الحديث الذي امتلأ بشخصيات مرضية ومقهورة هو امتداد طبيعي للحياة الرأسمالية القائمة ، ولكن من غير المجدي - كما يرى لوكاتش - اللجوء إلى الهروب والانسحاب الداخلي في مواجهة هذا العالم غير الإنساني . إن فقدان « رؤية العالم » في العمل الأدبي هو فقدان الهوية والأمل في مستقبل أفضل . والطريق الوحيد لمحاربة الرأسمالية هو وجود رؤية متماسكة للعالم ، تتمثل - بالنسبة إلى لوكاتش - في الاشتراكية (الفصل الأول ص ٤٢) .

وقد تبنى لوسيان جولدمان أفكار أستاذه جورج لوكاتش . لذا نجد هناك أوجه تشابه عدة بينهما في كيفية تناول النص الأدبي . لقد ابتدع جولدمان منهجا نقديا أسماه « البنيوية الهندسية » أو « البنيوية التاريخية » لتحليل النص الأدبي . ويقوم

المحلل ، فى ضوء هذا المنهج ، باستكشاف التراكيب «الكلية» الموجودة فى النص الأدبى ، ثم يقوم بعد ذلك بربطها بالخلفية التاريخية ، وبطبقة اجتماعية معينة (الفصل الأول ص ٤٤) . ويتفق جولدمان مع لوكاتش فى أن الأدب العظيم هو القادر على خلق نظرات كلية للعالم ، تعبر عن اتجاهات طبقية شمولية . وبهذا الصدد يفرق جولدمان بين «رؤية العالم» و «الأيديولوجيا» ؛ فالأخيرة تمثل وعيا زائفا ناقصا ولا تعبر عن «العلاقات الحقيقية» بين الإنسان والمجتمع ؛ أما رؤية العالم فهى حقيقية ؛ لأنها تعبر عن وعى طبقى جماعى . وقد تكون «رؤية العالم» مأساوية قائمة إذا حدث هناك خلل بين أى من هذه العناصر الثلاثة : الإله والإنسان والعالم ، وهو ما رآه جولدمان فى أعمال راسين وباسكال الأدبية والفلسفية ؛ فالبطل المأساوى فى أعمال راسين يعبر عن ضياع الإنسان فى عالم غاب عنه الإله المهيمن الرءوف ؛ هذا الإله «الموجود دائما هو فى الوقت نفسه إله خفى» (الفصل الأول ص ٤٦) . وقد تراجع جولدمان فى أعماله الأخيرة عن إيمانه الأول بأهمية وجود «رؤية العالم» بشكل مطلق فى النص الأدبى ، حيث وجد أن كثيرا من الأعمال الحديثة قد خلت من تلك النظرة الطبقية للحياة الاجتماعية ، مثل أعمال كافكا ومالرو وكامى وبيكيت .

وإذا حاولنا تقويم آراء كل من لوكاتش وجولدمان فى مجال التحليل النقدى الأدبى وجدنا أنها قد شابها كثير من أوجه القصور . أولا المقولة التى تفيد بأن الأدب ، أو على الأقل « الأدب العظيم » ، هو مرآة عاكسة للعالم الخارجى من موقع طبقى خاص ، هى مقولة مبالغ فيها إلى حد كبير ؛ لأن الصراع الطبقى ليس إلا وجها واحدا من أوجه الصراع الاجتماعى . وهناك حقائق اجتماعية كثيرة ممثلة فى كثير من الأعمال الأدبية ، تدور بعيدا عن نطاق الصراع الطبقى ، إذ تتناول موضوعات إنسانية عامة ، مثل الأدب الرومانسى (« روميو وجوليت » لشكسبير) ، والأدب العبثى (« فى انتظار جودو » لصامويل بيكت) ، وأدب المرأة (« منظر بعيد لمئذنة » لأليفة رفعت) . حتى العلاقات الطبقية لا يشترط أن تعرف من خلال علاقة الفرد بوسائل الإنتاج (التعريف الماركسى) ؛ وهذا ينطبق بشكل خاص على دول العالم الثالث ، حيث تلعب عوامل أخرى ، كالدين والسياسة والأصول العائلية ، دورا مهما فى تحديد موقف الإنسان الطبقى . وهذا يقودنا مباشرة إلى مناقشة مقولة موضوعية « رؤية العالم » ، وزيف « الأيديولوجيا » . وترى الباحثة أنه لا توجد أفكار « حقيقية » وعلمية وأخرى « زائفة » ومشوهة بشكل مطلق ؛ والحكم هنا لزاوية رؤية الأشياء . إن لوكاتش وجولدمان يقومان حقا بفرض « رؤية أيديولوجية » على العمل الأدبى ، إذ يحاولان « إيجاد » أبعاد طبقية قد لا تكون بالضرورة قائمة فى النص الأدبى . ومن الصعب أحيانا كسب القضية فى مواجهة مثل هذا النقد الأيديولوجى ، لوجود عامل مهم هو عامل الإيحاء الذى يهيىء العين لرؤية ما تريد أن تراه من « حقائق » . والأدب الحديث بالنسبة إلى لوكاتش هو أدب التردى ؛ لأنه لا يعكس الحقيقة التاريخية بحجمها « الكل » الموضوعى . والواقع أن الأدب الحديث يتحدث بلغة زمنه ؛ فهو وإن كان لا يقدم الحقيقة بأسلوب الأدب الواقعى ، إلا أنه يتحدث عن الواقع الحالى بأبعاده العبثية المحبطة للكيان الإنسانى . وهذا هو ما توصل إليه جولدمان فى أعماله الأخيرة ، حينما أدرك أن الإصرار الأيديولوجى المسبق على وضوح « رؤية العالم » والهوية الطبقية للمؤلف هو إصرار ماركسى فى المقام الأول ، لا يعبر عن حقيقة الأدب المعاصر ، أو الواقع الرأسمالى المعاصر ، الذى استطاع أن يحتوى ثورة الطبقات الكادحة المرتقبة (الفصل الأول ص ٤٨ و ٤٩) .

وإذا انتقلنا إلى التيارات الحديثة من مدرسة النقد الأدبى الماركسى ، ومن أبرزها المدرسة الألتوسيرية (لوى ألتوسير ، بيير ماشيرى ، تيرى إيجلتون) وجدنا أنها قد تميزت بقدر كبير من المرونة والجرأة فى تفسير النظرية الماركسية . صحيح أن لوى ألتوسير لم يهتم بشكل مباشر بالنقد الأدبى ، إلا أنه من خلال قراءته الجديدة لنتاج كارل ماركس الفكرى ، كان صاحب الفضل فى ظهور تيار نقدى ماركسى معاصر ، نشأ على أفكاره الجريئة . ويختلف ألتوسير مع الماركسية الكلاسيكية فى تفسيرها للعلاقة بين البنية الفوقية super structure والبنية التحتية infra structure ؛ إذ يرى أن البنية الفوقية (السياسة ، الدين ، الفنون . . . إلخ) ليست مجرد انعكاس آلى للبنية التحتية (القوى الاقتصادية) ؛ فالمجتمع يتكون من مجموعة مجالات مختلفة مستقلة فى ذاتها ومتضافرة فيما بينها ، مثل السياسة والاقتصاد والدين والفنون . ولا يهيمن على البناء الاجتماعى فى أية مرحلة تاريخية صراع مركزى بسيط (مثلا الاقتصاد ضد السياسة) وإنما مجموعة من التناقضات المتشابكة وهى الظاهرة التى أطلق عليها ألتوسير اسم «تضافر التناقضات» Overdetermination of Contradictions . وبهذا يبعد ألتوسير عن فكرة الصراع البسيط ذى الطرفين المتقابلين : البنية الأساسية والبنية الفوقية ؛ فالأدب لا يعكس الحقيقة الاجتماعية بشكل آلى ، وإنما هو يقع فى مكان وسط بين الأيديولوجيا (الوعى الزائف) والعلم اليقينى (الماركسية) . ولا تأمل الماركسية فى الوصول إلى مرتبة العلم اليقينى إلا بتنقية أفكارها من أية شوائب أيديولوجية (الفصل الأول ص ٥٨) . ولذلك فهى لا تركز على الإنسان الفرد (الأيديولوجيا البرجوازية) ، بل على القوى الاجتماعية التى تصنع التاريخ .

ويفرق ماشيرى بين النقد « العلمى » والنقد «التأويلى» ؛ فالنقد «العلمى» (الماركسية) يهدف إلى وضع النص الأدبى فى إطاره التاريخى الاجتماعى من أجل الوصول إلى القوانين التى تحكم عملية «الإنتاج» الأدبى (الفصل الأول ص ٦٠) ، فى حين يركز النقد التأويلى «الأيديولوجى» على مفهوم الإبداع ، وكأن الإنسان هو محور الكون ، وهو الذى يهيمن على مصائره وأقداره . وكل دعاوى الذاتية والعبقرية مرفوضة تماما لدى ماشيرى ؛ لأنه لا يرى العمل الأدبى إلا نتاجا طبيعيا لمجموعة من القوانين الاجتماعية التى أدت إلى ظهوره ؛ العمل الأدبى ليس مرآة حقيقية للمجتمع وإنما هو مرآة «مكسورة» ، لأنها تعبر عن رؤية ذاتية للمجتمع من خلال موقف طبقى خاص . ونستطيع أن نرى ذلك ــ كما يقول ماشيرى ــ إذا تتبعنا الأدب الروسى فى الحقبة من ١٨٦١ ــ ١٩٠٥ ، حيث يعبر ديستويفسكى عن روسيا الإقطاعية ، ويعبر تشيكوف عن مرحلة ازدهار البرجوازية ويعبر تولستوى عن طبقة الفلاحين ، وأخيرا يعبر جوركى عن البروليتاريا المبكرة (الفصل الأول ص ٦٢) .

وككل النقاد الماركسيين يرفض تيرى إيجلتون أى نقد يتعامل مع «المشاعر الإنسانية» أو القيم العامة التى لا ترتبط بوجود تاريخى محدد . وينتقد إيجلتون أعمال جورج إليوت لأنها غير «مناسبة» لعصرها ، بما أنها تقدم شخصيات معزولة عن إطارها الاجتماعى والتاريخى . ولا يؤمن إيجلتون بوجود قراءات نهائية للأعمال الأدبية ، ولكن من مفهوم خاص جدا ؛ فالقراءات النهائية قد «تعطل» من قدرة الناقد الماركسى على استكشاف العلاقات الاجتماعية التى تنتج العمل الأدبى . ووظيفة الناقد الماركسى تتلخص فى تحليل العمل «فيما وراء ذاتية المؤلف» التى تمثل وعيا زائفا يحجب العوامل الاجتماعية التى تصنع هذا العمل . وينتقد إيجلتون الاتجاه النقدى التفكيكى الذى يغالى فى هدم كل علاقة تربط العمل الأدبى بالواقع الخارجى ؛ فهذا الاتجاه الأيديولوجى البرجوازى الذى يتمثل فى رفض «الواقع الموضوعى» والعلاقات الجدلية وبخاصة العلاقات الطبقية ، لا يعبر إلا عن دافع الموت .

وبالرغم من أن الألتوسيريين قد قدموا قراءة جديدة للماركسية ، اتسمت بالمرونة والحيوية ، إلا أن أفكارهم الأساسية فى مجال النقد الأدبى تشوبها أوجه القصور نفسها التى تشوب النقد الأيديولوجى . فالمقولة التى تدعى أن الناقد الماركسى يستطيع أن «يجاوز» الوعى الزائف الممثل فى الأيديولوجيا البرجوازية ، وأن يرى الأشياء من خلال علاقتها بالعوامل الاجتماعية والتاريخية الحقيقية ، هى خير دليل على «أيديولوجيا» هذا الادعاء . وكما يعبر أنطونيو جرامشى ، السياسى الماركسى الكبير ، لا توجد هناك «موضوعية مطلقة» تعيش خارج نطاق النسبية التاريخية : «من يقرر هذه الموضوعية ؟

ومن يستطيع أن يحكم على الأشياء من منظور كون شمولى ؟» (الفصل الأول ص ٦٧) . وبالرغم من أن الألتوسيريين لا يؤمنون بالقراءات النهائية للأعمال الأدبية ــ على العكس من لوكاتش ومعاصريه ــ إلا أن هذا الموقف يتسم بالمرونة «الظاهرية» فحسب ؛ لأن القراءة المفتوحة للأعمال الأدبية هى «الحق» الذى يعطيه الألتوسيريون لأنفسهم ليستنبطوا ما شاءوا من معان تتعلق بالصراع الطبقى أو الواقع الرأسمالى . ومشكلة أى نقد أيديولوجى تكمن فى معاملة العمل الأدبى على أنه «نموذج» لنمط سلوكى متكرر ، فى حين أن طبيعة الإبداع الأدبى لا ترتبط بأية توقعات مسبقة ، مهما كانت «علمية» أو «موضوعية» . وكل عمل أدبى هو لحظة تفاعل وجدانية فريدة بين ذات المبدع والواقع الخارجى ؛ ولا يوجد شىء ملزم فى هذا الواقع يحدد أى شكل سيتخذه العمل الأدبى فى المستقبل . لذلك فإن الأحكام النقدية التى تصنف العمل الأدبى على أنه غير ملائم لعصره هى أحكام معكوسة ؛ لأنها تبدأ قبل ظهور النص وليس من حيث ينتهى . وما يميز أى فكر أيديولوجى وثنى هو اتجاهه للتصنيف النمطى ، بل فى معظم الأحيان للتسطيح . ويتضح هذا فى تصنيف ماشيرى الآلى للأدباء الروس فى ضوء أصولهم الطبقية والعصور التى شهدوها . ولا يوجد شىء فى أعمال ديستويفسكى بالتحديد يعبر عن العصر الإقطاعى بشكل جوهرى ، وإن كان الكاتب قد عاصر تلك المرحلة من تاريخ روسيا القيصرية ، فقد تميز ديستويفسكى بالقضايا ذات الطابع الإنسانى النفسى ، التى يحاول فيها أن يغوص داخل الذات البشرية ، وأن يسبر غورها ، ليكشف ما فيها من غموض وتناقضات . إن هذا الرفض للأدب «الإنسانى» كما أسماه النقاد الماركسيون ــ بوصفه غير ملائم لعصره إنما هو رفض لكل المعانى الإنسانية العريضة التى لا تدور فى إطار الصراعات السياسية والاجتماعية .

الفصل الثانى

تحاول الباحثة فى هذا الفصل الاقتراب بشكل أعمق من فهم العملية الإبداعية نفسها ، أو بمعنى أصح تحاول إبراز صعوبة فهم العملية الإبداعية ؛ الأمر الذى يحول دون تصنيفها فى إطار قوالب سلوكية «متبعة» وثابتة . ولتأكيد تلك الخصوصية التى تميز العملية الإبداعية عن غيرها من أنماط السلوك الإنسانى تسوق الباحثة فى الجزء الأول من هذا الفصل مقارنة بين علم الاجتماع الأدبى وعلم اجتماع المعرفة من حيث طبيعة موضوع البحث فى كل منهما . والسبب وراء هذه المقارنة يكمن فى الخطأ الشائع الذى يجعل من علم الاجتماع الأدبى فرعا من فروع علم اجتماع المعرفة (بما أن المجالين يتناولان موضوع أصول المعرفة الإنسانية ، سواء فى مجال الأدب الخاص أو فى مجال الحياة اليومية العام) . وفى الحقيقة إن المجالين يتناولان نموذجين مختلفين من نماذج السلوك الإنسانى : الإبداعى والنمطى . علم اجتماع المعرفة يقوم بدراسة العمليات الإدراكية والذهنية التى تدور داخل عقل الإنسان الفرد فى أثناء تفاعله مع الآخرين من خلال تجارب الحياة اليومية النمطية . وبهذا يهتم هذا الفرع من فروع علم الاجتماع بدراسة الأصول الأولى للمعرفة الإنسانية ، المتمثلة فى الحياة اليومية التلقائية ، التى يكتسب الأفراد من خلالها القواعد الأولية للتعامل الاجتماعى . إذ ينشأ الأفراد فى مجتمعات «موروثة» ومحددة بقيم وعادات وتقاليد معينة ، ويتعرفون هذه المسلمات الاجتماعية بشكل تلقائى ونمطى ، ويتعامل كل فرد من أفراد المجتمع مع الآخرين من خلال مخزونه المعرفى الخاص . ومن خلال هذا التفاعل المستمر يتطور ذلك المخزون المعرفى ويكتسب أبعادا مختلفة ، حتى يصل إلى أعلى درجات التجريد الفكرى ، المتمثلة فى الفلسفة والعلوم والفنون وغيرها من المجالات الفكرية . وبالرغم من أن عنوان «علم اجتماع المعرفة» لم يظهر إلا فى العشرينيات من هذا القرن على يد ماكس شيلر ، إلا أن أصول هذا الاتجاه الفكرى المهتم بالبحث عن منابع القيم الاجتماعية قد ظهرت قبل ذلك بكثير على أيدى مجموعة كبيرة من مفكرى عصر النهضة ، ثم تلاهم ماركس وفيبر وهوسرل وشولتز . وفى القرن التاسع عشر على وجه التحديد ظهرت مجموعة من التيارات الفكرية «الإنسانية» المناهضة للمنهج الوضعى positivsm الذى ينادى بتطبيق قوانين العلوم الطبيعية فى دراسة الظواهر الطبيعية . ومن أهم هذه التيارات «الإنسانية» ، المنهج الفينومينولوجى أو الظاهراتى ، الذى تبناه إدموند هوسرل ، والذى ينادى بدراسة الفعل الاجتماعى بصفته تجربة إنسانية ذات أصول إدراكية وشعورية ، وذلك على النقيض من المنهج الوضعى ، الذى يدرس الفعل الاجتماعى على أنه مادة «للملاحظة الخارجية» البحت . ولكى يقوم الباحث بتتبع العمليات الإدراكية التى تحدث فى أى تفاعل اجتماعى يدور فى الحياة اليومية ، عليه أن يضع نفسه فى «مكان» الفرد الذى يقوم بدراسته ؛ ويستلزم ذلك أن «يحرر» الباحث نفسه من أية تحيزات سابقة ، لكى يكون حكمه موضوعيا مجردا . وهذا المنهج الذى وضعه هوسرل وطوره تلميذه ألفريد شولتز ، يهدف إلى الكشف «عما يجرى داخل العقل» من عمليات إدراكية فى أثناء القيام بوظائف الحياة اليومية ، وذلك بغرض وضع قواعد علمية ثابتة لذلك النوع من «السلوك الإدراكى» ، قابلة للمراجعة والتحقيق replicability (الفصل الثانى ص ٨٤) .

وفى اختصار فإن علم اجتماع المعرفة يهدف إلى دراسة الأصول «الداخلية» للأفعال الاجتماعية النمطية ، التى تدور فى إطار حياة الفرد اليومية ، والتى تعد النواة الأولى للمعرفة الإنسانية .

وإذا كانت هذه هى الخطوط العريضة لعلم اجتماع المعرفة بمنهجه الفينومينولوجى (الظاهراتى) - مع التجاوز المؤقت لمقولة «إعادة تصوير» العمليات الإدراكية التى تحدث داخل العقل الإنسانى - فهل يصلح هذا المنهج التطبيقى لدراسة العملية الإبداعية ؟ فى الواقع إن طبيعة العملية الإبداعية تختلف جملة وتفصيلا عن طبيعة أى فعل سلوكى نمطى ؛ ولا يستطيع أى منهج فكرى «مسبق» - مهما كان علميا أو موضوعيا - أن يقوم «بتقنين» تلك العملية بهذا القدر من التيقن العلمى والشمولية . وكلمة إبداع ، بتعريفها القاموسى ، تعنى الفعل غير المتوقع أو الخارج عن المألوف ، على نقيض ما يرى النقد الأيديولوجى المقنن مسبقا بمقولات أساسية ، ولا يستطيع أحد - مهما كان علميا - أن «يكرر» العملية الإبداعية الواحدة كلما طبق قواعد إدراكية وذهنية معينة . وكما يعبر إدوارد سعيد ، فإن النقد الأدبى المحدد مسبقا بشعارات مثل «الماركسية» أو «الليبرالية» يعبر عن تناقض تعريفى وفكرى ؛ لأن الإبداع ضد التقنين (الفصل الثانى ص ٨٦) . وحتى القول بإعادة تركيب العمليات الذهنية التى تحدث فى «داخل» عقل الفرد فى أثناء قيامه بالأعمال اليومية النمطية ، هو أيضا قول مبالغ فى صحته ؛ فكما يعلق كل من هايدجر وجادامر : لا توجد هناك «إعادة» لتجارب نفسية وشعورية سابقة ، أو لحقائق قديمة ، كما حدثت «فعلا» حتى على أبسط مستوى من مستويات التفاعل الاجتماعى . ودوافع السلوك الانسانى أو العمليات الذهنية التى يقوم عليها ، لا تظهر هكذا بوضوح وجلاء فى عقل الفرد موضع الدراسة ، وإنما تظهر «هكذا» فى عقل المحلل الذى يقوم بالدراسة ، حتى على مستوى الأفعال التقليدية النمطية . أما بالنسبة لدراسة العملية الإبداعية فالأمر يزداد صعوبة وتعقيدا ؛ لأن المفكرين والمحللين يتعاملون معها على أنها نوع من التفكير العلمى العقلانى rational ، فى حين أنها أقرب ما تكون إلى التفكير الحدسى intuitive thought . والتفكير العقلانى تفكير «واضح المعالم» ، له خطوات محسوبة ، وبدايات ونهايات يمكن تتبعها ، فى حين أن الحدس intuition هو تفكير مبهم التركيب والنشأة . إن التفكير الحدسى يعمل فى منطقة «خارج» الوعى العقلانى المنطقى ؛ ولهذا يبدو فى النهاية كأنه وحى خالص هابط من السماء . وبمعنى آخر فإن الحدس هو تفكير ذهنى غير واع بأصوله وآلياته ، وإنما هو واع فحسب بنهاياته . ويستطيع النقد الأدبى أن يربط بين محتوى النص الأدبى والظروف الاقتصادية والاجتماعية المواكبة له بشكل لاحق ، ولكنه لا يستطيع أن «يبرر» لماذا اتخذ النص الأدبى هذا الشكل التركيبى والجمالى على وجه التحديد .

وقبل بيكاسو كانت هناك أساليب جمالية معينة للتعبير عن معانى الحرب والدمار من حيث

التركيب واللون ، ولكنه جاء فحطم هذه « التوقعات » التشكيلية فى لوحته الشهيرة « الجارنيكا » ، التى رسمها عام ١٩٣٧ للتعبير عن مأساة قرية أسبانية وادعة دمرها الألمان تدميرا تاما فى عام ١٩٣٦ . ومن الممكن وصف روائعه بيكاسو من حيث ارتباطها بمؤثرات اجتماعية وتاريخية معينة ، ولكن الوصف يختلف اختلافا تاما عن التحليل (الفصل الثانى ص ٨٧ - ٩٠) . إن التنظير يهدف دائما إلى الوضوح والتوقع ، فى حين أن العملية الإبداعية بطبيعتها الخاصة ستظل دائما حدثا مبهما « غير معلل » .

لذلك تقدم الباحثة فى الجزء الأخير من الفصل الثانى منظورا مختلفا لقراءة العمل الأدبى :

التأويلية الفلسفية - كما أسماها هانز جورج جادامر - وهو منطلق فكرى « غير أيديولوجى » ، لا يقدم أية نظرية نقدية جديدة « تحكم » العلاقة بين الأدب والمجتمع ، وإنما يتعامل مع عملية التفسير على أنها لحظة تفاعل شعورى وذهنى خاصة ، غير قابلة للتكرار أو إعادة التركيب . لذلك فإنه لا توجد هناك قراءات « خاطئة » أو خاضعة « لوعى زائف » وأخرى « صحيحة » وعلمية » ، لأنه - بطبيعة الحياة الإنسانية نفسها - لا توجد هناك « قراءة واحدة » للوجود الإنسانى من حولنا .

التأويلية الفلسفية

Philosophical Hermeneutics

المذهب التأويلى يتعامل مع كل موقف تفسيرى ينطوى على « قراءة الطرف الآخر » سواء فى تفسير النصوص الأدبية أو القوانين أو الكتب المقدسة أو أى تفاعل يدور فى الحياة اليومية . هذا المذهب التأويلى الذى تبناه مارتن هايدجر ، المفكر الوجودى الشهير ، ثم طوره تلميذه هانز جورج جادامر ، يعبر عن اتجاه حديث نسبيا فى المجال الفكرى الإنسانى ، يتسم بالتمرد على المطلقات النظرية التى طالما هيمنت على الجانب الأعظم من المجالات الفكرية الفلسفية والأكاديمية . ولا ينكر المذهب التأويلى الفلسفى أهمية وجود النظريات فى حياتنا اليومية والفكرية ؛ لأن التنظير ، كما يقول هايدجر ، « هو قدرنا » (الفصل الثانى ص ٧٥) . إن الحاجة الطبيعية للتنظير فى حياتنا الإنسانية هى حاجة خلقتها ضرورة التكيف مع العالم الخارجى ؛ وهى حاجة ليست مقصورة على العالم والمفكر والفيلسوف ، وإنما هى حاجة إنسانية عامة ، تعبر عن « رؤية » الفرد لما يجرى حوله من أشياء . ولأن الرؤى الفردية للعالم الخارجى تختلف من شخص إلى آخر ، فإن الواقع الاجتماعى يتخذ أبعادا وأشكالا مختلفة حسبما « يبدو » داخل العقل البشرى . لذلك فإن الموقف التأويلى يبدأ وينتهى من خلال تلك الذاتية الوجودية وليس « فيما وراءها » . إن ما ينكره هايدجر هو تصور كثير من المفكرين والفلاسفة أنهم قد « جاوزوا » محدودية وجودهم التاريخى ليقوموا بالحكم على الأشياء من عالم فوقى ذى رؤية « شاملة » وموضوعية . والواقع أن هذا الإيهام العقلى بمجاوزة النسبية الوجودية the illusion of transcendence هو إيهام طبيعى وضرورى للتأقلم مع الواقع الخارجى ، لأن العقل الإنسانى لا يستطيع أن يرى الأشياء إلا بشكل « منظم » ودائرى ، ومن خلال أبعاد وعلاقات متشابكة ومتصلة . وبتعبير آخر ، كل منا يكون « صورة » خاصة به عن العالم الخارجى من خلال مخزونه المعرفى والثقافى ، الذى يتشكل ويتطور يوما بعد يوم من خلال التجارب التى يمر بها . وكما يرى هايدجر ، فإن حاجة الإنسان إلى فهم الحياة من خلال شبكة كلية ومتصلة من العلاقات ، هى حاجة طبيعية وضرورية للوجود الإنسانى (الفصل الثانى ص ١١٠) . والحياة ترتكز دائما على عنصرين : الإظهار والإخفاء ؛ فهى « تظهر » جزءا من حقيقتها للإنسان الفرد و« تخفى » عنه جزءا آخر ، لذلك فإن كل الحقائق الإنسانية ، سواء القديمة منها أو الحديثة ، لا تظهر نفسها لكل الناس بالأبعاد والعلاقات نفسها . ومن هذا المنطلق فإن هايدجر ينظر بعين الشك إلى كل المدارس الفلسفية الإنسانية ، التى تحاول تصوير أو « إعادة تصوير » الحقائق الاجتماعية والتجارب الإنسانية « كما حدثت بالفعل » ، لأنه لا وجود لمثل هذا الزعم . والعملية التفسيرية هى لحظة وجودية خاصة وفريدة ، تعتمد على الحوار الجدلى بين شقين . لذلك فكما أن الإنسان لا يخوض النهر نفسه مرتين ، فإن اللحظات التفسيرية لا يمكن تكرارها بأبعادها وعلاقاتها نفسها .

وقد كان لأفكار مارتن هايدجر تأثيرها الواضح على هانز جورج جادامر ، الذى أطلق على مذهبه الفكرى اسم « التأويلية الفلسفية » . وفى رأى جادامر أن هايدجر قد أنهى هذا الصراع الفكرى الطويل الذى طالما حاول أن يتغلب على مشكلة النسبية التاريخية بمزيد من « الدقة » العلمية والمنهجية (الفصل الثانى ص ١١١) . إن الإجراءات المنهجية الدقيقة - كما يرى جادامر - لا تعطى بالضرورة « ضمانا » كافيا لصدق النتائج . وهو يرى أن الصراع الأزلى بين « موضوعية » العلم و« ذاتية » التقاليد الموروثة هو صراع وهمى فى الحقيقة ؛ فالمناهج العلمية ما هى إلا « تقاليد » إجرائية موضوعة ، تم التعارف عليها واستخدامها مع تعاقب الأجيال ، بالإضافة إلى أنه لا يوجد ما يعيب « ذاتية » التقاليد والعادات الموروثة ؛ لأن هذه الذاتية هى ما يميز الوجود الإنسانى بوصفه كلا ، ولا نستطيع أن نحيا إلا من خلالها . وما يميز العالم المبدع - فى رأى جادامر - ليست كفاءته فى تطبيق إجراءات منهجية موضوعية ، ولكن قدرته على التخيل im-agination ، واستكشاف أبعاد جديدة لرؤية الأشياء (الفصل الثانى ص ١١٤) . ولا يتم هذا الحوار التأويلى إلا من خلال اللغة التى تحمل على متنها كل حقائق الحياة ، سواء القديمة منها والمعاصرة . وعندما يتعرف الانسان الحياة لأول مرة ، ويبدأ فى ملامسة تراثها الثقافى والتاريخى ، فإنه يتعرفها من خلال « تفسير لغوى » . وعندما يبدأ الانسان فى « قراءة » هذه اللغة فإنه يدخل معها فى حوار جدلى خاص . ولأن عمليات التفسير اللانهائية تكسب الحياة أبعادا جديدة ، وتجعلها تظهر ما كانت « تخفيه » ، فإن حركة « الجمود النظرى » ، سواء فى مجال النقد الأدبى أو فى غيره من المجالات ، تقف ضد طبيعة الحياة نفسها ، بتجددها الدائم ، وتطورها المستمر . وكما يقول جادامر : الحياة بمعناها الوجودى الأزلى تنمو وتتطور « من وراء ظهر » الأيديولوجيات الثابتة (الفصل الثانى ص ١١٤) .

الفن والحضارة في فلسفة هيجل الجمالية

عرض : رمضان بسطاويسي محمد

عرض لرسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث رمضان بسطاويسي محمد غانم إلى قسم الفلسفة بكلية البنات جامعة عين شمس ، وموضوعها : « الفن والحضارة في فلسفة هيجل الجمالية » . وقد تكونت لجنة المناقشة من الدكتورة أميرة حلمي مطر مشرفة ، والدكتورة سهير فضل الله مشرفة مشاركة ، والدكتور إمام عبد الفتاح إمام ، والدكتور صلاح قنصوه . وقد حصل الباحث على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى .

إن موضوع العلاقة المتبادلة بين الفن والحضارة هو حديث عن مضمون الفن ووظيفته الاجتماعية ، وهو حديث عن قضية تكوين الصفات الروحية لدى الفرد . وعلى الرغم من أن هذه القضية قد بحثت منذ العصور القديمة ، لاسيما لدى أصحاب اتجاه علم الجمال الوظيفي الأخلاقي ، فإن أهمية هذه القضية لا تظهر إلا في مراحل التحولات الاجتماعية الكبيرة ، التي تعني عادة تحولاً جذرياً في جميع العلاقات الاجتماعية والسياسية ، ومن ثم تؤثر هذه التحولات في الإنسان وفي طبعه وفي ذوقه الجمالي . وهذا ما يتضح في ثقافة الإنسان العربي بعد الإسلام ، ويظهر في ثقافة عصر التنوير في أوروبا . ولذلك تتميز إستطيقا هيجل بوصفه أحد ممثلي مرحلة التحولات الاجتماعية في أوروبا عن إستطيقا غيره من الفلاسفة في كونه لا يفصل بين تاريخ الفن وتاريخ الإنسان ؛ فهما وجهان لعملة واحدة ، تعبر عن تطور الوعي الإنساني بذاته . ولذلك حين يتأمل هيجل إبداعات الإنسان الفنية في مختلف العصور التاريخية ، فإنه يردها إلى حاجة الإنسان إلى معرفة ذاته والتعبير عن نفسه ، وتلبية حاجات روحية عميقة لديه . إن الفن لديه يُعبر عن سمة أساسية من سمات الوجود الإنساني . هي محاولة الإنسان تحقيق ذاته عن طريق تحويل كل ما هو ذاتي إلى كيان خارجي موضوعي .

وقد حرص هذا البحث على إبراز الطابع المميز لجماليات هيجل في عنوان البحث بأن أطلق عنوان « الفن والحضارة » على جماليات هيجل ؛ ذلك لأن هيجل لا ينظر إلى الفن بوصفه قيمة مفارقة أو متعالية على الواقع الإنساني ، وإنما ينظر إليه بوصفه علاقة بين الإنسان والعالم . ولذلك يؤكد الباحث منذ البداية أن هذا البحث ليس بحثا في الحضارة ، ولكنه بحث في جماليات هيجل ، يبرز الطابع الحضاري والاجتماعي لرؤيته الجمالية ؛ لأن الفن عند هيجل هو ممارسة إنسانية يعبر بها الإنسان عن نفسه وهو يعيش وسط هذا العالم . ولفظ الحضارة عند هيجل لا يعني الجوانب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للعالم الإنساني فحسب ، ولكنه يشمل أيضا العرف والقانون والأخلاق والدين ومختلف الجوانب العملية والنظرية للوجود الإنساني المتعين . ولهذا فالفن لديه هو تجربة أنطولوجية ، بالإضافة إلى كونه تجربة حياتية . ولذلك يرتبط الفن بالتاريخ الإنساني وبتاريخية الوعي أيضا .

ويمكن أن نعد « ظاهريات الروح » مقدمة لمنهج هيجل في الفن ؛ فقد حلل هيجل في الظاهريات جميع الظواهر الاجتماعية بما هي عناصر في كل واحد ومنهج واحد ، وأظهر تطور هذا المنهج ، وتغيراته الكيفية ، وتناقضاته الداخلية ، بوصفها مصدرا لحركته الذاتية . ومن خلال المنهج الجدلي حلل هيجل الفن وصلته بمختلف أشكال النشاط الإنساني والنشاط العملي والمعرفة العلمية والأخلاق والعلاقات السياسية والقانونية ، وذلك بهدف الكشف عن المجالات المختلفة للثقافة الجمالية ووظائفها الاجتماعية المتعددة ، وشروط تطورها ، وآفاق هذا التطور .

وينتمي الفن في نسق هيجل الفلسفي إلى مجالات مختلفة ؛ فالروح تمر من وجهة نظر هيجل بثلاث مراحل خلال تطورها ؛ المرحلة الأولى هي تطور وعي الفرد ؛ والثانية هي الظواهر الاجتماعية المختلفة ؛ أما المرحلة الثالثة فهي مجال الإدراك الذاتي للروح . وينتمي الفن والدين والفلسفة إلى المرحلة الثالثة . وهذا يعني أن هيجل يسمو بالفن إلى قمة الروح المطلق .

وعلى الرغم من أن جماليات هيجل تنتمي تاريخيا إلى علم الجمال الألماني ، الذي يعبر عن تطور الذاتية الأوربية في وعيها بذاتها ، ويمهد لتحولات اجتماعية عدة إلا أن هيجل يجاوز كثيرا من السمات التي تهيمن على أفكارالرومانتيكيين؛ فقد وقف موقفا حادا ونقديا من الفردية الرومانتيكية وفلسفة عصر التنوير ورد الفعل الذي حدث بعد الثورة الفرنسية . ويرجع الفضل في ذلك إلى منهجه الجدلي الذي ساعده في تحليل الظواهر الاجتماعية ومنها الفن . لقد نظر هيجل إلى الفن على أنه أحد أشكال الكشف الذاتي عن الروح المطلق ، وعلى أنه إدراك لأهم القضايا ، وتجسيد لتناقضات العصر ؛ فهو يكشف عن المصالح العليا للروح . ويعكسها في الأعمال الإبداعية . ووفقا لتحليل هيجل فإن أعمال جوته وشيلر تعكس روح العصر والقضايا المطروحة ، وتصور تناقضات المجتمع الراهنة آنذاك .

وبرغم المكانة الكبيرة التي يوليها هيجل للفن في نسقه الفلسفي العام فإنه لا يرى في الفن وسيلة مطلقة للتعبير عن كل القضايا ؛ فهو يستدرك بأنه لايمكن للقضايا كلها أن تجد تجسيداً وتمثيلاً لها في الشكل الفني ؛ ولهذا فهو يحصر الفن في كونه تعبيرا عن الحقيقة في شكل محدد شعوريا ، خلافا للفلسفة التي تعتمد على المفاهيم . ولذلك يتجسد في الفن ذلك المضمون الذي يحوي في طياته إمكانية تمثيله فنيا فحسب ؛ ففي مرحلة مبكرة من تاريخ الإنسان كان مضمون الفن مجرداً للغاية ؛ بحيث يتعذر التعبير عنه إلا من خلال الرموز ، على نحو ما يظهر في الفن الشرقي . والفن عند هيجل ليس تقليدا للطبيعة أو محاكاة لها ، وإنما يتخذها وسيطاً للتعبير عن الجوانب المختلفة للوجود الإنساني ، لكي يدرك الإنسان ذاته ، ويتحرر من وقوعه في أسر الجزئي ، ليصل إلى الكلية في الفن ، التي تستوعب كل التجارب الشخصية لتتحول إلى تجربة إنسانية عامة وشاملة . فالإنسان يدرك ذاته حين يخرج ما في داخله في شكل حسي خارجي ؛ ولذلك فالشكل الحسي في الفن هو الوسيط الذي ينقذ الإنسان من الجزئي والخاص ومن تفصيلات الحياة اليومية ، ويسمو به إلى العام ، لكي ينفذ إلى جوهر الواقع الكلي .

ولذلك فالفن عند هيجل ليس كشفاً للاغتراب

المزدوج الذى يمزق الإنسان فحسب ، وهو اغتراب الإنسان عن نفسه ، واغترابه عن البيئة الاجتماعية أو المجتمع الذى ينتمى إليه ، وإنما هو أيضا تفتح لإمكاناته الكامنة فيه ، وهو إدراك نوعى للعالم على نحو تشخيصى محسوس . وهو ليس زينة للحياة ؛ إنه يخلق أشكالا تعبر فيها الشعوب عن المعنى العميق للحياة . وهنا نتساءل لماذا نقدم بحثا فى جماليات هيجل بصفة خاصة ؟ وما مدى حاجتنا إلى هذا ؟ وماذا يضيف ذلك إلى الواقع الثقافى الراهن لدينا ؟

تنبع أهمية البحث فى جماليات هيجل من كونه ينظر إلى تاريخ علم الجمال وفلسفة الفن بوصفهما حلقات يكمل بعضها بعضا ؛ وهذا يعنى أن دراسة الجمال لديه هى دراسة لتاريخ فلسفة الجمال أيضا . ولهذا فهو لا يفصل بين فلسفة الفن وتاريخ الفن وأشكال الفن ذاتها ومبدعاته ؛ وهذا ما يجعل دراسته مجالاً خصباً للفنان والناقد وعالم الجمال جميعا . ولذلك فإن كثيرا من أفكار هيجل ليست جديدة تماما ، لكن الجدة والعمق عنده يتمثلان فى هذا العرض التركيبى الذى يقدمه من خلال فكرة الكلية فى الفن ، ومن خلال تحليله لقضايا الإبداع والاغتراب وتطور الوعى فى الحضارة الإنسانية . فهو يدرس الفن بما هو نشاط إنسانى يعبر عن الحقيقة ، وهو يسعى للإجابة عن سؤال مهم هو : كيف يمكن للفن أن يعبر عن الحقيقة ؟ وهو فى إجابته عن هذا التساؤل يكشف عن حقيقة الفن . ولذلك فهو لا يقدم دراسة نظرية خالصة للفن ، بل يجاوز هذا إلى تقديم دراسات تطبيقية لكل فن من الفنون ، وللسمات الخاصة بكل فن فى عصوره المختلفة .

ومن الأسباب التى دفعت الباحث إلى دراسة هيجل هو أن الواقع الثقافى العربى ـ فى السنوات الأخيرة ـ يشهد عرضا وفيراً لكثير من الاتجاهات الجمالية والنظريات النقدية المعاصرة على نحو يغرى بتطبيق هذه النظريات النقدية فى جانبها الإجرائى ، فى التعامل مع النصوص والأعمال الإبداعية التى تظهر فى الثقافة العربية ، لاسيما تلك الأعمال التى تقوم على أساس جدلى بين الشكل والمضمون والحقيقة . إن دراسة هيجل تفيد فى فهم هذه الاتجاهات الجمالية والنظريات النقدية ؛ لأنه أحد الأصول التى تعتمد عليها هذه الاتجاهات ، ولأنه يوضح الجوانب المعرفية والإيديولوجية لكثير من الاتجاهات النقدية ، بالإضافة إلى أن فهم هيجل يساعدنا فى فهم البعد الفلسفى والتاريخى للأدوات الإجرائية فى النقد الغربى . ولاشك فى أن اتجاهات النقد الغربى هى نتاج تطور حضارى وتاريخى ورؤية خاصة للعالم . والناقد العربى حين ينقل هذه الأدوات والاتجاهات النقدية دون أن يلتفت إلى اختلاف الأسس الحضارية والاجتماعية للأعمال الغربية عما تطرحه أعمالنا الإبداعية . ودون أن يلتفت إلى البعد الفلسفى للأدوات الإجرائية فى التحليل . فإنه يتعامل مع إبداعاته العربية بوصفها إبداعات غربية . ومن هنا فإن فهم هذه الأعمال الإبداعية بردها كلية إلى النموذج الغربى يخالف أبسط المبادىء النقدية ، وهو أن الأعمال الإبداعية مظهر يعبر عن تطور الوعى الحضارى للأمة وفهمه لذاته . ولذلك لا يمكن ـ مثلا ـ رد أعمال مبدعين عرب مثل إدوار الخراط وصلاح عبد الصبور إلى مبدعين غربيين مثل جويس وإليوت ومالارميه على الرغم من أن الأولى قد تتماثل مع الثانية فى البناء والأسلوب ، دون أن نتبين أن جوهر التجربة لدى هؤلاء المبدعين العرب يختلف عن جوهر التجربة الغربية . ونقصد بالجوهر الأسس الفكرية والاجتماعية التى تقوم عليها الحضارة فى كل منها ؛ فالعمل الإبداعى ليس علاقات رمزية داخل العمل الفنى فحسب ، بل هو يصور العلاقة الجدلية بينه وبين الحضارة التى ينتمى إليها . ولذلك فإن دراسة هيجل هى نفى لوجود الازدواجية بين الإبداع والنقد ، والفن والحضارة ، لأنه يؤكد الوحدة الكلية بينها .

ولا أزعم أن هذا البحث يقدم حلولا نظرية لمشكلات الفن والإبداع من خلال هيجل ؛ فهذا يتناقض مع أسس الفلسفة الهيجلية التى ترى أن فلسفة الفن لا تسعى إلى فرض قواعد « ما » على الفنانين فى تحقيق الجمال ، وإنما عليها أن تبحث فى الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه واقعيا فى الأعمال الفنية . ودراسة هيجل هى نوع من الحوار مع تجربة الحضارة الغربية ، التى تمثل الآخر بالنسبة إلينا . ولا يمكن فهم الأنا أو الذات القومية دون فهم الآخر ؛ فلعل دراسة هيجل أن تكون دعوة لطرح القضايا الجوهرية فى الثقافة والجمال . والحقيقة أن كثيراً من إشكاليات الإبداع الفنى العربى ترجع إلى الفصل بين النقد فى جانبه الإجرائى والأصول الفلسفية لأية نظرية نقدية . ولذا لابد من تتبع هذه الاتجاهات النقدية فى أصولها الفلسفية لفهم موقفها الحضارى والتاريخى والإيديولوجى . وهنا يأتى دور الباحثين فى الدراسات الجمالية وفلسفة الفن فى فهم هذه الاتجاهات النقدية المعاصرة وتحليلها بشكل لا يفصل بين الجوانب المعرفية والوجودية لأية نظرية نقدية والخطوات الإجرائية فى النقد الفنى . وهذا فإن دراسة هيجل الجمالية تفصح عن الجوانب الفلسفية والإيديولوجية لكثير من الاتجاهات المعاصرة ؛ لأنه يعد الجذر الأصلى لكثير من النظريات النقدية التى قدمها لوكاتش وجولدمان وأدورنو وبنيامين وماركيوز والاتجاهات الواقعية . وهذا الأمر ليس خاصا بهيجل وحده ، بل نجده أيضا فى النظرية النقدية التى تعتمد على أنطولوجيا هيدجر فى اللغة ، وفلسفته فى الوجود ؛ فلا يمكن فهم الدلالة العميقة لهذا النقد دون الرجوع إلى فلسفة هيدجر الميتافيزيقية .

وإذا تساءلنا كيف يمكن دراسة فلسفة الفن عند هيجل فلابد أن نشير إلى أن هذا البحث هو حلقة من حلقات الاهتمام بهيجل فى اللغة العربية ، وهو استكمال للجهود والدراسات السابقة من قبل ؛ إذ لا يستطيع أى باحث أن يزعم أنه قادر على تقديم فلسفة هيجل بمفرده فى مجالاتها المختلفة . وقد حاول الباحث فى هذا البحث عرض نظرية هيجل الفلسفية فى الجمال والفن ، وقصد أن يعتمد على نصوص هيجل ذاتها ، لاسيما كتابه « الإستطيقا ـ محاضرات فى فلسفة الفن الجميل » . وسيلاحظ كل من يطلع على البحث أن الباحث قد تجنب قدر الإمكان الاقتباس من شراح هيجل ومن تفسيراتهم فيما يختص بعرض نظريته الجمالية . صحيح أنه قد أفاد من هذه الكتابات لكنه حرص على تقديم هيجل نفسه من خلال كتاباته .

أما عن محتويات البحث ، فهو يتكون من مقدمة وسبعة فصول . ففى المقدمة حدد الباحث المقصود بعنوان البحث ، وأنه لا يهدف إلى دراسة الحضارة بما هى موضوع مستقل ، بل يدرس الفن فى صورته الهيجلية ، كما بين دوافع البحث وأهميته ومنهجه ومصادره الأساسية .

وفى الفصل الأول والثانى تعرض للأسس الفلسفية لجماليات هيجل ، فبين فى الفصل الأول كيف أن الحقيقة هى موضوع الفلسفة الهيجلية ، واعتمد فى كتابة هذا الفصل على تصدير « ظاهريات الروح » لهيجل ، وبين موقع الفن من النسق الهيجلى بشكل عام . وفى الفصل الثانى بين الباحث الأساس الفلسفى لجماليات هيجل كما يتبدى فى التاريخ ، وعرض لمفهوم الحضارة أو التاريخ ، وارتباط هذا المفهوم ببناء ظاهريات الروح ، على نحو ما يتجلى فى محاضراته فى فلسفة التاريخ . وعرض فى هذا الفصل أيضا لنظرية هيجل الجمالية من خلال ظاهريات الروح ، حيث كان الفن متحداً مع الدين . وفى تعقيب الباحث على الفصل الثانى ناقش علاقة الفن بالدين فى فلسفة هيجل ، وأبعاد هذه العلاقة .

أما بقية فصول البحث فقد أفردها لتحليل فلسفة هيجل الجمالية . ففى الفصل الثالث عرض لموضوع ميتافيزيقا الجميل عند هيجل ، فبين مكانة الفن فى نسق هيجل الميتافيزيقى ، ثم شرح مفهوم الفكرة بوصفه أساسا للفن والجمال لديه ، ثم بين موقف هيجل من الجمال فى الطبيعة وسماته ، ثم شرح سمات الجمال الفنى أو المثال عند هيجل .

أما الفصل الرابع فيتضمن موقف هيجل من الاتجاهات الجمالية السابقة ، حيث حدد هيجل موقفه من خلال تساؤله حول إمكانية قيام فلسفة للفن ، وشرحه لطبيعة الفن ، وتحديده للفرق بين فلسفة الفن ونظرية الفن والنقد الفنى . وفى الفصل الخامس عرض الباحث لتاريخ الفن عند هيجل فى صوره الثلاث : الرمزية والكلاسيكية والرومانتيكية . والحقيقة أن موقف هيجل من المرحلة التى توقف عندها من تاريخ الفن هو موقفه نفسه فى نهاية محاضراته فى فلسفة التاريخ . وهذا ما أثار تفسيرات عدة ، ولكن يمكن أن نفهم هيجل فى ضوء أنه لا يتنبأ بالمستقبل ، بل يعين المكانة التى يحتلها الفن فى الحياة الحديثة . ولذلك فهو لا يقول

بموت الفن ، كما أنه لا يقول بتوقف التاريخ عند الدولة البروسية ، ولكن هذه هى المرحلة التى آل إليها التاريخ فى عصره .

وفى الفصل السادس تناول الباحث نسق الفنون الجميلة ودلالاتها الميتافيزيقية . وترتيب هيجل للفنون يعتمد على منهجه الجدلى العام ، ونسقه الفلسفى . ولذلك فهو يبدأ بالعمارة ، ثم فن النحت ، ثم التصوير ، والموسيقى ، وأخيرا الشعر بوصفه أسمى الفنون لديه . وهذا الجزء يعبر عن الجانب الموسوعى فى فكر هيجل عن الفنون والإبداعات الفنية .

وفى الفصل السابع تناول الباحث أثر هيجل فى الفكر الجمالى المعاصر ، لاسيما لدى كروتشه ، ثم أتبعه بتقدير ونقد لهيجل ، ثم ختم البحث بالنتائج العامة .



وثائق

نصوص من النقد العربى الحديث

الضياء

« الجرائد فى القطر المصرى »
« لغة الجرائد »

نصوص من النقد الغربى الحديث

ـ مختارات من نقد ت . س . إليوت
ـ التحليل النصى للشعر
قضية المنهج عند ى . م . لوتمان

الضياء

مجلة

علمية ادبية صحية صناعية

تصدر مرتين في الشهر

لصاحبها

الشيخ ابرهيم اليازجي

قيمة الاشتراك

ستون قرشاً صاغاً فى القطر المصرى و١٦ فرنكا فى الخارج

السنة الاولى

مصر من سنة ١٨٨٨ - ١٨٨٩م

طبع في مصر في مطبعة المعارف * اول شارع الفجالة ٧

الجرائد
في القطر المصري

من ورد الديار المصرية في هذه الايام ورأى ان في القاهرة وحدها ما ينيف على خمسين جريدة بين يومية واسبوعية وشهرية وغير ذلك ثم قابل بين حالها اليوم وما كانت عليهِ من زُهآء عشرين سنة حين لم يكن فيها الاَّ جريدة واحدة هي الجريدة الرسمية تبين المسافة التي جازها هذا القطر في هذه المدة اليسيرة وما حدث في نفوس اهلهِ من النهضة الادبية واقبال القرّآء منهم على المطالعة واقتباس الفوائد من خلال السطور وما نجم فيهِ واجتمع اليهِ من الكتّاب والمنشئين وانما يُجلَب الى كل سوقٍ ما ينفق فيها

لا جرَم ان هذا من سريع الانتقال الذي قلّ ان تجد لهُ نظيرًا في تواريخ الامم مما يدلّك على وجود الاستعداد القطريّ في الامة تنزع بهِ الى قديمها وان عنصر تلك النفوس النبيلة والاذهان النيرة ما زال متسلسلاً في دمآء الخلَف كامناً في طبائعهم متأهباً للظهور اذا صادف ما ينبههُ كالنار تظهر عند الاقتداح . بيد انك اذا تفقدت تلك الجرائد وجدت اكثرها بعيدًا عن المنزع الذي تقتضيهِ حالة القطر غير متلقٍّ تلك النهضة بما يرفع الامة من كبوتها ويقتادها في الوجهة التي هي طريق سعادتها وفلاحها لان اكثرها على تعدّد نزعاتها واختلاف مذاهبها لا خطة لها الاَّ احاديث السياسة ومزاعم اربابها تتلو على القرّآء في هذا القطر ما يُتحدَّث بهِ في مجالس لندرا وبرلين وما يتخرص بهِ سياسيّو باريز وبطرسبرج وتقصّ عليهم تفاصيل

المواقع الحربية بين الصين واليابان وشروط الصلح بين اسبانيا والولايات المتحدة الى غير ذلك مما لا يهمّ المصرسيّ في حالتهِ الحاضرة الوقوف على شيء منهُ ولا هو في شيء من حاجاتهِ ومصالحهِ فضلاً عن ان هذه المباحث انما هي من غايات المدنية لا من مبادئها وانما تتلقاها الامة بعد ان تستوفي قسطها من ضروريات العلم وتستعدّ لفهم ما يُلقى اليها من ذلك بعد معرفة المقدمات التي تفيد تصوّرهُ . ويا ليت شعري ما الذي يقع في ذهن العاميّ من مكاشفتهِ بأسرار الممالك وسياسات الدول وافكار الوزراء والقوّاد وهو لم يسمع من امر تلك الممالك الاّ بأسمآئها ولم يقف على شيء من تواريخها وسائر احوالها وكيف يستطيع ان يتمثل وقائع حربٍ بين امتين وهو لا يعلم موقع بلادهما من الارض واذا سردت عليهِ اسمآء بعض الاماكن التي حدثت فيها تلك الوقائع لم يعلم في ايّ البلاد هي وهل هي اسمآء ثغور ام جزر ام سفن ام قوّاد

ثم على تسليم ان ذلك كلهُ سائغ وان المقصود بهِ الفئة المتنورة من الامة وهي اقلّ من القليل فما الداعي الى وجود عشراتٍ من الجرائد تكرّر الخبر الواحد مع وحدة المشتركين في اكثرها على ما هو معلوم وايّ منفّرٍ للذوق وداعٍ لكساد الصحف وسقوط الرغبة في مطالعتها اعظم من ان يرى المطالع الخبر الواحد في جريدتين او ثلاث او خمس وكثيرًا ما يكون ذلك الخبر بالعبارة الواحدة لانهُ في جميعهنّ معرَّب عن جرائد الاجانب حتى ما يتعلّق بسياسة القطر نفسهِ . . ولا نقول ذلك على جهة التنديد بجرائدنا ولا كتّابنا ملومون فيهِ لما هو معلوم من بُعد مواقفهم عن المراكز

الجرائد في القطر المصري

السياسية بل خروج البلاد بأسرها عن معترك اهل السياسة العامّة والخاصة والقضآء عليها بان تكون تبعاً لما يراد بها لا لما تريد . . بل في اوربا نفسها لا تجد من اقطاب السياسة في اصحاب الجرائد وغيرهم الاّ نفرًا معدودين ممن ترشحوا لها ونشأوا على دراستها وانفقوا ايامهم في مخالطة اهلها والوقوف على ابواب مجالسها مع تلقّن اسرارها من دهاقنتها واصحاب العقد والحل فيها ولذا ترى كلمة الجريدة المعتبرة منها يرنّ صداها في مسامع كبرآء الارض واعاظم ملوكها ووزرآئها لعلمهم بانها صادرةٌ من مقام هو ورآء مقام كاتبها واسمى منهُ كثيرًا . فما الذي يبلغ اليهِ كتّابنا من مثل ذلك وما عسى ان يكون علم السياسيّ منا ورأيهُ وهذه اخبار النظارات وهي بين ظهرانيهم لا يكادون يتعلقون بالنبأ التافه منها الاّ استراقاً او استشفافاً من ورآء حجاب وهذه اخبار مواقع السودان وهي متصلةٌ بمصر وفيها جيش مصر واموالها تتناولها جرائدنا عن جرائد انكلترا او غيرها فلا تصلها الاّ بعد ان تقطع البر وتخوض البحر وتأتيها عن طريق هو ابعد من السودان بمراحل . فاذا كان هذا الشأن في السياسة الخاصة واخبار وقائع القطر وما جاورهُ وهي تهم كل فردٍ من افرادهِ فما الظن بسياسات الدول العظام والممالك القصيّة واي مجالٍ لنا فيما ينوي منها سياسيّو اوربا وما يقدّرونهُ من تصريفها في انحآء المعمور وما يخططونهُ منها للمستقبل وفي بعيد الاقطار

ثم اين نصيب العاميّ من تلك الجرائد وعليهِ اكثر رواجها وحزبهُ هو العدد الاكثر من مشتركيها وهل يكتفي منها بما تسردهُ بعد ذلك من خبر زفاف اونعيّ وما يقع في البلاد من قتل او سرقة وما يتوخاه

الـكاتب او المكاتب من اطرآء بعض ذوي الشأن لغرض في النفس او الوشـاية ببعض المستخدمين حقاً او زوراً او الاعلان بنقل حانوت فلان وضياع ختم فلان او ما أُولع بهِ بعض تلك الجرائد من نفث سموم التعصب والشقاق . . اين الكلام فيما ينمي ثروة البلاد والبحث فيما تُصلَح بهِ عناصر تربتها ويزكو ما فيها من زرع وضرع ومتى رأينا فيها حضاً على احيآء الصنائع او كلاماً في بعض فروعها او ترغيباً للمتمولين في انشآء المعامل والاستغنآء بها عن المصنوعات الاجنبية . ثم اين الفصول المطوّلة في تهذيب اخلاق العامة واصلاح آدابها وعوائدها على كثرة ما فيها من المفاسد والموبقات والتنبيه على ما الفتهُ من سوء التربية الحسية والمعنوية مما فشت به العاهات والآفات وتفاقمت الرذائل والمنكرات ومن تصدّى لتنوير اذهانها بما يكشف عن بصائرها ظلمات الاوهام والاضاليل وما رسخ في عقولها من الخرافات والاباطيل التي يتناولها الخلف عن السلف حتى صارت كالحيوان الاعجم او اضلّ سبيلاً

لكنك تجد كل ما هناك من الخلل في احوال الامة والفساد في اخلاقها وآدابها مسكوتاً عنهُ لا تكاد تذكرهُ الجرائد الاّ عندما تلطخ وجوهها بشيءٍ من سيئات بعض الجهلة وما يجري على ايديهم من المنكرات والفظائع ثم لا تجري لهُ من بعدُ ذكراً ولا تتنبّه لشيءٍ تُدخِلهُ على نفوس قرّائها وتدعوهم للتنبُّه اليهِ والتضافر عليهِ سوى ما أومأنا اليه قبلُ من الطامة التي سال سيلها في البلاد وامتدّت بها اعراق الشرّ والفساد ألا وهي ما أُولع به بعض الصحف الحالية من دسّ روح الشقـاق في صدور الامة

الجرائد في القطر المصري

وايقاد نيران التعصب الديني الذي هو احدى آفات الشرق بل اعظم اسباب ما لحق بهِ من الدمار والاضمحلال ومنبع ما انبثق عليهِ من الشؤم والوبال كأن تلك الصحف لم تجد في كل ما ذكرناهُ من المفاسد المحيقة بالبلاد ما هو حقيقٌ بان تتداركهُ بالتعديل والاصلاح سوى هذه المصافاة بين القلوب ترميها بالمنافرة والشقاق وهذه الموادة في الدين تبدلها بالتعصب والتحمس على ما بين القوم من التلازم والجوار وعلى ما ببعضهم من الجهل والتهوُّر وأنهم ليس عندهم من معرفة حدود الدين والائتمار باوامر العقل ما يقف بهم عند حدّ الرفق والاعتدال وكانها لا ترى في كل ما ناب البلاد من التأخر والوهن والتهافت في دركات الخمول والهوان والانغماس في ردغات الذلّ والفقر مصرفاً لتلك الاقلام عن هذا السبيل الذي يزيد الامة على وهنها وهناً ويفتّ في اعضاد جامعتها ويوهن ركن اتحادها ويفصم عروة اجتماعها ويقذفها في هوّة الخراب . فدسّت هذه الآفة في صدور السواد الكبير من اهل هذه الديار على كونهم من سنواتٍ قلائل وبعبارةٍ اخرى من قبل انتشار تلك الجرائد بينهم كانوا غافلين عن هذه المفسدة لا يعرف احدهم الاّ ما يعالجهُ من تربة ويبذرهُ من زرع ويربيهِ من حيوان ويأوي اليه من مسكنٍ وعيال ويرى جارهُ فلا يتوهم فيهِ الاّ الانس والمصافاة والتعاون على الدهر حتى جآءهم من حرَّك فيهم ذلك الساكن ثم لم يزل بهِ يوماً بعد يوم وشهراً اثر شهر حتى عصف إعصارهُ في القلوب وثار غبارهُ في العيون فاظلم بهِ الجوّ بين الرجل وجارهِ وتقارض القوم بينهم النظر الشزر واستحكم بينهم الشنآن على غير جناية ولا اثم واصبح لبعضهم عند البعض ثاراتٌ لا يعلمون

ما هي وان شمروا منها بحزازات لا تُشفى وجراح لا تبرأ

ومعلوم ان للجرائد اثبت تأثير في نفوس قرّآئها لانها الجليس الدائم والمشير الملازم يقرأها الرجل في ناديهِ ويأنس بها في خلوتهِ ويختلف اليها في اوقات فراغهِ ويتكرر عليهِ حديثها في كل يوم حتى تنطبع حروفها في مخيّلته وترتسم الفاظها على اسلة لسانهِ فاذا تكلم نطق بما تتلو عليهِ واذا تناجت خواطرهُ لم يمرّ بها الاّ ما تلقن من اقوالها الى ان تنتقش خطتها في صفحة اعتقادهِ ويسترسل اليها برأيهِ وهواهُ ولا سيما اذا لم يسبق اليهِ من العلم ما يزاحم آرآءها ولم يكن بين يديهِ ما ينصرف الى تلاوتهِ دونها بحيث تكون هي المورد الوحيد الذي تستمدّ منهُ بصيرتهُ فان ما يرد عليهِ منها يمتزج باجزآء نفسهِ ويرسخ فيهِ رسوخ طباعهِ حتى يصير من الضروريات التي لا تقبل الزوال ولا تعترضها الشبهات

وهذا الذي ذكرناهُ هو الغالب على اهل هذا القطر لما انهم قومٌ غالبهم على الفطرة لم يقفوا على شيء من احوال الامم وسياساتها وآدابها الاجتماعية فاذا وقع الى احدهم حديث احدى الجرائدكان ذلك اول ما يخرج اليهِ من المباحث المتداولة بين اهل طبقات المجتمع وخلوّهِ من أداة الحكم في صحة ما يُلقى اليهِ مع اعتقادهِ العلم والاخلاص في كاتب تلك الجريدة لا يتوقف عن الاسترسال الى ما يتلوهُ فيها من غير ان يتطرّق اليهِ ادنى ريب وحينئذٍ فمن البديهي ان ما انطوت عليهِ تلك الجريدة ان كان خيرًا ثبت ذلك الخير في طبائع قارئيها واقتبستهُ ملكاتهم وتمثلت صورتهُ في نفوسهم واخلاقهم وافعالهم فكانوا محلاً للخير وقدوةً لهُ بين مواطنيهم واهل طبقتهم

الجرائد في القطر المصري

والاّ كانت هي الشرّ المحض والبلآء الفاشي تقذف بمريديها في مهاوي الشرّ وتقتادهم في شعاب الغيّ والضلال وكانت كالجرب في الامة يعدي بعضها بعضاً . فليراقب كتّابنا الله فيما يملون على الامة وليعلموا ان ما يخطّونهُ في خلواتهم انما يجرون بهِ اقلامهم على صفحات قلوبٍ تنطبع فيها كلماتهم بحروفٍ لا تُمحى فليكن ما يطبعونهُ فيها للخير وليكونوا من هداة الامة الى الصلاح ليحسن أثرهم فيها ولا تلزمهم تبعتها يوم لا ينفع مالٌ ولا بنون

وزد على ذلك ما تراهُ في بعض صفحات الجرائد عندنا من المثالب الشخصية والوقوع في الاعراض والتطاول على الاحساب والخروج الى الشتم والبذآء مما يفسد الاخلاق ويودي بالآداب ويهتك حجاب الحشمة ويجرّئ الاغرار والسفهآء على مقامات كبرآء الناس وذوي الحرمات منهم ومعلومٌ ان الجرائد انما وُضعت لتكون خادمةً لمصلحة الجمهور لا لمآرب اصحابها وانما يشترك فيها المشترك لفائدة يتناولها او ادبٍ يستمدّهُ لا ليتخذها نسخةً للمعايب والنقائص ولا ليكون مشايعاً لكاتبها في اهوآئهِ يجتذبهُ حيث شآء وشآءت اغراضهُ وانما ذلك بابٌ من ابواب التغرير والتدليس فضلاً عن كونهِ مضرًّا بالجرائد عامّةً صادًّا للقرّآء عن اقتباس ما فيها من الفوائد بما يبعث في نفوسهم من النفور عنها والاعراض عن مطالعتها فتبور بذلك المصلحة المقصودة منها وفضلاً عما فيهِ من اسقاط حرمة هذه الخطة الشريفة التي من اخص مزاياها ان تكون قيّمةً على الآداب العمومية ذائدةً عن الاحساب والاعراض كما انها قيّمةٌ على الاحكام ذائدةٌ عن المصالح والحقوق . بل لا جرَم ان مثل هذه الصحف تُعدُّ لطخة عارٍ على الامة

الضيآء

باسرها لما لا يخفى من ان الجرائد عند كل قوم تُتخذ عنواناً على منزلتهم من العلوم والآداب والاخلاق والعادات لانها المرآة التي تتجلى فيها صُوَر هذه المعاني كلها وتمثل بها درجة الكاتب والقارئ جميعاً لان الكاتب انما يكتب على مكانة علمهِ وذوقهِ وانما يختار من المباحث ما يعلم انهُ يقع من قارئهِ موقعاً مقبولاً والاّ سقطت جريدتهُ من نفسها فقُضي عليها بالاهمال

ولا نذكر هنا الجرائد التي نزعت عن هذه المناحي كلها الى ما لا يُعرَف لهُ منحىً من الخلط والهذيان والتكلم بالفاظ السكارى والحشاشين مما لم يسبق لهُ ضريبٌ في شيءٍ من بلاد الله ولا سُمع ان مثل ذلك الكلام مما يُكتَب ويُطبَع ويُنشَر وتباع الالوف منهُ في كل اسبوع الاّ في هذه البلاد بلاد الغرائب الاّ انها على كل حال اقلّ شرًّا من بعض الجرائد التي مرّت الاشارة اليها وان كانت خالية من المنافع

والحاصل أن الجرائد بما هي عليهِ من كثرة الانتشار والتداول بين ايدي القرّآء وتواصل ظهورها على الايام تُعدُّ من اعظم العوامل واثبتها اثراً في اخلاق المجتمع وعوائده ومعارفهِ وعقائدهِ وطبقات مداركهِ حتى في لغتهِ ووجوه التعبير عندهُ لانها بتكرارها على الذهن واللسان ترسخ عبارتها في ملكة قارئها كما ترسخ خطتها المعنوية في معتقدهِ حتى انهُ اذا رام الكتابة نزع بها الى اسلوب الجريدة التي الف مطالعتها وربما قلّدها عن غير قصد. بل قد رأينا اصحاب الجرائد انفسهم لكثرة ما يطالع بعضهم جرائد بعض قد تعاوروا انفاسهم بينهم وقلد بعضهم بعضاً حتى في اللحن والخطآء بحيث لا تكاد تجد كلمة محدثة او تركيباً جديداً في واحدة من تلك الجرائد الاّ

تجدهُ بعد ايام قد انتشر في سائرها وأُلحق بتعابيرها الخاصة مما اصبحت فيهِ تلك الجرائد في كثير من الفاظها واصطلاحاتها لغةً بحالها وانتشر كثيرٌ من الفاظها على السنة العامة فيما يخوضون فيهِ من مباحثها . وهذا ولا ريب من جملة الآفات التي ينبغي تلافيها لعموم البلوى بها وسنذكر من ذلك الشيء بعد الشيء فيما يأتي من اجزآء هذه المجلة ان شآء الله

على اننا لا نعمم القول في شيء مما ذكرناهُ في هذه المقالة فان بين كتّاب جرائدنا من الافاضل ورجال العلم والاخلاص من يرتفع بهم قدر الصحف ويحق الانتفاع بسطورهم لولا ان فيهم قوماً من المتطفلين على مقامها العائثين في الامة بفساد آدابهم وزيغ خطتهم ممن كدروا مشربها واسقطوا منزلتها وكانوا عقبةً في طريق نفوذها وعلوّ كلمتها . ولقد سرّنا وايم الله ما انتشر في جرائد هذه الايام من ان الحكومة عندنا تنوي سنّ قانون للمطبوعات يتناول الجرائد على الخصوص ويقيّد اقلام العابثين بشرفها وآداب الامة ولا ريب ان التقييد في مثل هذا المقام خيرٌ من الحرّية فعسى ان تتمحض بعد ذلك للخير وتنتصب على ما يرفع شأنها بين القرّآء وفي عيون الحكومة نفسها فلا تكون مهملةً كما هي ليومنا الحاضر والله الهادي الى السبيل السوآء

لغة الجرائد

تقدم لنا في الجزء الاول من هذه المجلة كلامٌ في بيان موضع الجرائد من الامة وما لها من التأثير في مداركها واذواقها وآدابها ولغتها وسائر ملكاتها ولا سيما مع كثرتها وانتشارها في عهدنا الحالي حتى اصبحت بحيث تصدر الالوف منها كل يومٍ وتوزَّع بين ايدي القرّاء فيتناول كل قارئٍ منها على حسب وسعهِ واستعدادهِ . وليس من ينكر ان ذلك كان سبباً في انتشار صناعة القلم عندنا وتدريب الكتّاب على اساليب الانشاء واقتباسهم صُوَر التراكيب المختلفة واحياء كثيرٍ من اللهجة الفصحى حتى بين عامة الكتاب مما آذن بانتعاش اللغة من كبوتها واحيا الآمال في عودها الى قديم رونقها . بل اذا تفقدت الجرائد انفسها وجدتها قد انتقلت الى طورٍ جديد من الفصاحة وجزالة التعبير كما تتبين ذلك من المقابلة بين حال الكثير من جرائدنا اليوم وما كانت عليهِ عامة الجرائد منذ نحو عشر سنواتٍ او دونها والفضل في ذلك ولا شك عائدٌ الى هذه الكثرة نفسها بما نشأ عنها من المباراة بين الاقلام وازدحام القرائح في حلبات السبق فضلاً مما تهيأ بها من انتشار اسلوب الفصاحة ورسوخ ملكة الانشاء

بيد انا مع ذلك كلهِ لا نزال نرى في بعض جرائدنا الفاظاً قد شذت عن منقول اللغة فأُنزلت في غير منازلها او استُعملت في غير معناها فجاءت بها العبارة مشوَّهةً وذهبت بما فيها من الرونق وجودة السبك فضلاً عما يترتب على مثل ذلك من انتشار الوهم والخطاء . ولا سيما اذا وقع في كلام

من يوثق بهِ فتتناولهُ الاقلام بغير بحثٍ ولا نكير . ولا يخفى ان الغلط في اللغة اقبح من اللحن في الاعراب وابعد عن مظانّ التصحيح لرجوعها الى النقل دون القياس فيكون الغلط فيها اسرع تفشياً واشدّ استدراجاً للسقوط في دركات الوهم . والعجب هنا انك كثيراً ما ترى اناساً من متقدمي الكتّاب وذوي القدم الراسخة في اللغة والانشآء يتمدون احياناً على التقليد وربما قلدوا من هو دونهم من اصاغر اهل الصناعة حتى فشا النقل بين تلك الطبقات كلها واصبح كثيرٌ من الفاظ الجرائد لغةً خاصةً بها تقتضي معجماً بحالهِ . ولما كان الاستمرار على ذلك مما يُخاف منهُ ان تفسد اللغة بايدي انصارها والموكول اليهم امر اصلاحها وهو الفساد الذي لا صلاح بعدهُ رأينا ان نفرد لذلك هذا الفصل نذكر فيهِ اكثر تلك الالفاظ تداولاً وننبه على ما فيها مع بيان وجه صحتها من نصوص اللغة وفي يقيننا ان رصفآءنا الافاضل يتلقون ذلك منا خدمة اخلاص لهم لا نقصد بها الا المحافظة على اللغة وصيانة اقلامهم من مثل هذه الشوائب مع كفايتهم مؤونة البحث والتنقيب في كتب اللغة على ما هو معلومٌ من وعورة مسلكها وشكاسة ترتيبها مما كان ولا شك هو السبب في تجافيهم عن مراجعتها واستثبات صحة تلك الالفاظ منها والله نسأل ان يوردنا جميعاً موارد الصواب بفضلهِ عز وجل وحسن تسديدهِ

فمن تلك الالفاظ لفظة التحوير التي لم يبقَ كاتب جريدةٍ ولا مؤلف كتاب الا وردت في كلامهِ مئات من المرار يريدون بها معنى التنقيح والتعديل والتهذيب وما جرى هذا المجرى وذلك في الكلام على الشروط

والمعاهدات والاحكام واشباهها . ولم ترد هذه اللفظة في شيء من كتب اللغة بمعنى من هذه المعاني انما التحوير في اللغة بمعنى التبييض يقال حوّر الثوب اذا قصرهُ وبيضهُ ومنهُ الحُوَّارَى للدقيق الابيض وهو لباب البُرّ واجودهُ واخلصهُ وقد حوَّر الدقيق اذا بيضهُ وغالب الفاظ هذه المادة يرجع الى معنى البياض فما ضرّ لو استعملوا في مكان هذه اللفظة احدى الكلمات التي ذكرناها في مرادفها

ومن ذلك قولهم تقدم اليهِ بكذا يعنون رغب اليهِ فيهِ وسألهُ قضآءهُ وانما يقال تقدم اليهِ بمعنى اوعز اليهِ وأمرهُ تقول تقدم الامير الى عاملهِ ان يفعل كذا وكذا فهو على عكس المعنى الذي يريدونهُ كما ترى

ومن ذلك قولهم شكر لهُ على احسانهِ وشكر لاحسانهِ وشكر لهُ لاحسانهِ صورٌ لا تكاد تتعداها كتابات الاكثرين وكلها حائدةٌ عن الصواب . قال في تاج العروس شكرهُ وشكر لهُ . . وشكرت الله وشكرت لله وشكرت بالله وكذلك شكرت نعمة الله وشكرت بها وفي البصائر للمصنف . . يقال شكرتهُ وشكرت لهُ وباللام افصح . اه . وفي لسان العرب قريبٌ منهُ وهو لا يخلو من ابهامٍ وقصور واحسن منهُ واوضح تفصيلاً ما جآء في الاساس قال شكرت لله نعمتهُ واشكروا لي وقد يقال شكرت فلاناً يريدون نعمة فلان . . اه . فعُلم من صريح عبارتهِ ان الشكر يعدّى الى المشكور لهُ اي المنعم باللام والى المشكور بهِ اي النعمة بنفسهِ تقول شكرت لزيدٍ صنيعتهُ بجر الاول ونصب الثاني وهو الاشهر في اصل استعمال هذا الحرف ثم يجوز لك ان تحذف احد المتعلقين فتقول شكرت

لزيد وشكرت صنيعة زيد ويجوز ان تقول شكرت زيداً على تقدير مضاف محذوف اي صنيعة زيد. واما تعديتهُ الى المشكور بهِ بعلى فيجوز على تضمين الشكر معنى الحمد وحينئذٍ تمتنع اللام فتقول شكرتهُ على احسانهِ كما تقول حمدتهُ على احسانهِ للمطابقة بين الاستعمالين . فتأمل

ومن ذلك قول بعضهم مزّق الكتاب ارباً ارباً وقطّع الحبل ارباً ارباً اي قطعةً قطعةً واكثرهم يقرأها أرَباً أرَباً بفتحتين وليس شيء من ذلك بصواب انما يقال قطّعت الذبيحة إرْباً إرْباً بكسر الهمزة وسكون الرآء اي إرباً فإرباً ومعنى الإرب العضو فهو خاصٌّ بما لهُ اعضآء ولا يجوز استعمالهُ للكتاب والحبل وامثالهما . واما الأرَب بفتحتين فمعناهُ الحاجة

ومن ذلك قولهم خرج فلانٌ عصارى يوم كذا يريدون وقت العصر واكثر ما سُمعت اللفظة في قرآتهم بضم العين وفتح الرآء على مثال قُصارَى وخُزامَى ولا وجود لهذه اللفظة في كتب اللغة ولعل اول من قالها اراد ان تكون بفتح العين وكسر الرآء وتشديد اليآء كانها جمع عصرية من قول العامة جئتهُ عصرية النهار كما يقولون جئتهُ صبحية وظهرية وكل ذلك لم يرد شيء منهُ في استعمال العرب

ومن ذلك قولهم اوجبني الى كذا اي الجأني اليهِ واضطرّني وانما يقال اوجبت الامر ولا يقال اوجبت الرجل فالصواب اوجب عليَّ كذا

ومثلهُ قولهم اعلنت فلاناً بالامر على حدّ اعلمتهُ بهِ مثلاً وانما يقال اعلنت الامر وبالامر اي اظهرتهُ وقد اعلنتـهُ لفلان كما تقول اظهرتهُ لهُ ويقال ايضاً اعلنتهُ اليهِ كما يؤخذ من عبارة لسان العرب

ومن ذلك قولهم تولج فلانٌ الامر اي تولاهُ وما نحسبهم الا ارادوا هذا اللفظ الاخير بعينهِ اي لفظ تولاهُ فأبدلوا من الفهِ جيماً وهو من غريب التحريف . فاما تولج فمعناهُ دخل مثل ولج المجرّد

ويقولون اشار عليهِ بكذا فانصاع لمشورتهِ يعنون انقاد واطاع ولا وجود لذلك في اللغة لكن يقال انصاع الرجل اذا انفتل راجعاً مسرعاً وفي الاساس انصاع القوم اذا مرّوا سراعاً وفي اللسان صاع الشيء يصوعهُ صوعاً فانصاع اي فرّقهُ فتفرّق لم يجئ في هذا الحرف غير ذلك (ستاتي البقية)

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ومن ذلك قولهم عهد اليهِ امر كذا فيستعملون عهد متعدياً بنفسهِ والصواب تعديتهُ بفي قال في لسان العرب ويقال عهد اليّ في كذا اي اوصاني . . ومنهُ قولهُ عز وجل الم اعهد اليكم يا بني آدم يعني الوصية والامر والعهدُ التقدم الى المرء في الشيء . اه . وقد علمت معنى التقدم في محلهِ

ومن ذلك قول بعضهم ينبغي عليك ان تفعل كذا فيعدّونهُ بعلى لظنهم انهُ بمعنى يجب وليس كذلك لانهُ في الاصل مطاوع بغى الشيء بمعنى طلبهُ فكانهُ قيل ينطلب لك وان كان لا يجوز ان يقال انبغى وانطلب بهذا المعنى ولكنهُ من الالفاظ التي جرت كذلك على ألسنة العرب وأُلزمت وجهاً من الاستعمال لا تتعداهُ . وهو يستعمل عندهم بمعنى يجوز ويصلح ويتيسر ولم يسمع عنهم الا موصولاً باللام ومنهُ لا الشمس ينبغي لها ان تدرك القمر وما علمناهُ الشعر وما ينبغي لهُ . ولا يكاد يستعمل الا بصيغة المضارع كما رايت ولذلك يعدّهُ اكثرهم من الافعال الغير المتصرفة

ومن هذا القبيل قولهم هذا العمل يقتضي لهُ كذا من النفقة وقد جُمعت لهُ الاموال المقتضية فيستعملون هذا الحرف لازماً بمنزلة يجب وهو لا يُستعمل كذلك البتة لان اقتضى هنا بمعنى طلب يقال افعل ما يقتضيهِ كرمك اي ما يطالبك بهِ كما في الاساس . فالصواب ان يقال هذا العمل يقتضي كذا من النفقة باستعمال الفعل متعدياً مسنداً الى ضمير العمل وقد

جُمعت لهُ الاموال المقتضاة بصيغة اسم المفعول

ومثلهُ قولهم هذا الامر قاصرٌ على كذا اي مقصورٌ عليهِ لا يتعداهُ الى غيرهِ فيستعملون هذا الحرف لازماً ايضاً لا تكاد تجدهُ في كلامهم الا كذلك وهو غريب . قال في لسان العرب قصرتُ نفسي على الشيء اذا حبستها عليهِ والزمتها اياهُ . . وقصرت الشيء على كذا اذا لم تجاوز بهِ الى غيرهِ يقال قصرتُ اللِقحةَ على فرسي اذا جعلت دَرَّها لهُ وناقةٌ مقصورةٌ على العيال يشربون لبنها . اه

ويقولون فلان من ذوي الشهامة يعنون المروءة وعزة النفس وليس ذلك في شيء من كلام العرب ولكن الشهم عندهم الذكيّ المتوقد الفؤاد ويجيء بمعنى السيّد النافذ الحكم في الامور وقال الفرّاء الشهم في كلام العرب الحَمُول الجيّد القيام بما حُمِّل وكلهُ بعيدٌ عن المعنى الذي يريدونهُ كما ترى

وقريبٌ من ذلك قولهم فلان طاهر الذيل يريدون انهُ ظَلِف النفس منزَّهٌ عن المطامع الدنيئة والمكاسب الممقوتة ولا معنى لطهارة الذيل هنا كما لا يخفى ولكن لهذه الكناية معنى آخر لا يخفى على اللبيب ومثلها هو عفيف المئزر ونقيّ الثياب وطاهر الحُجزة وطيّب معقد الإزار قال النابغة

رقاق النعال طيّبٌ حُجُزاتهم يحيّون بالريحان يوم السباسبِ

ويقولون غصنٌ يانع اي نضير او رطب وكذا زهرةٌ يانعة وروضٌ يانع ولا يأتي ينع بهذا المعنى انما يقال ثمرٌ يانع ويَنيع اي ناضج وقد ينع الثمر واينع اذا ادرك وحان قطافهُ واليانع ايضاً الاحمر من كل شيء وثمرٌ يانع اذا لوّن . ومن الغريب ان هذا الوهم ورد في كلام اناسٍ من المتقدمين وممن

وهم فيهِ الحريريّ صاحب درّة الغوّاص قال في المقامة النصيبية « وكان يوماً حامي الوديقة يانع الحديقة » وفسّر الشريشيّ يانع الحديقة بقولهِ « ناعم الروضة » وجآء للشريشيّ ايضاً في خطبة شرحهِ « ولم يزل في كل عصر من حَملتهِ بدرٌ طالع وزهر غصن يانع » . ومن كلام القاضي شهاب الدين ابن فضل الله « حتى تدفق نهرهُ واينع زهرهُ » رواهُ صاحب فوات الوفيات وقال الصفديّ

يا من حواهُ اللحد غصناً يانعاً وكذا كسوف البدر وهو تمامُ

وهو كثيرٌ في كلامهم ووقوع مثل هذا من امثال هؤلآء الائمة في منتهى الغرابة

ويقولون اخذت بناصر فلان يعنون اخذت بيدهِ ونصرتهُ وهو غير مسموعٍ عن العرب ولا يظهر لهُ وجهٌ في اللغة

ومثلهُ قولهم فعلت هذا لصالح فلان اي لمصلحتهِ ومنفعتهِ وهذا الامر من صالحي وهي الصوالح ولم يأتِ الصالح في شيء من اللغة بهذا المعنى وانما هو من كلام العامة

ويقولون أَنعِم بفلانٍ من رجل اي نِعمَ الرجل هو فيأتون بهِ على صيغة أَفعِل على حدّ اكرم بهِ مثلاً ومنهم من يجمع بينهما يقول انعم بهِ واكرم وهي من العبارات الشائعة على أَلسنة العامة . ومعلومٌ ان أَنعِم بهِ صيغة تعجب فهو بمعنى ما أَنعمهُ كما ان أَكرِم بهِ بمعنى ما اكرمهُ وحينئذٍ فاشتقاقهُ من النعومة او النَعمة لا من نِعمَ التي هي فعل مدح لان هذه من الافعال الجامدة التي لا تُبنَى منها صيغة التعجب

ويقولون ارفقتهُ بكذا وجآء مرفوقاً بفلان وارسلت الكتاب برفق

فلان اي برفقتهِ وكل ذلك بعيدٌ عن استعمال العرب لان فعل الرُفقة لا يتجاوز المفاعلة وما في معناها يقال رافقتهُ وترافقنا وارتفقنا ولا يقال ارفقت فلاناً بفلان ولا رفقتهُ بهِ . على ان المرافقة لا تكون الا في السفر فان اريد مطلق الصحبة قيل اصحبتهُ الشيء واستصحبتهُ كتابي

ومن ذلك قولهم يخال لي ان الامر كذا بفتح اليآء او ضمها على ان الفعل مجرَّد او من باب أفعل مبنيّاً للمجهول وكلاهما غير صواب لان خال المجرَّد لا يكون الا متعدياً تقول خلت الامر كذا ولا تقول خال لي الامر وأخالَ لا يكون الا لازماً تقول أخالَ الامرُ اخالةً اذا اشتبه والتبس وهو امرٌ مُخيل . والصواب يخيَّل اليَّ ان الامر كذا من باب التفعيل وقد خُيِّل اليَّ انهُ كذا بالبنآء فيهما للمجهول

ويقولون احطتهُ علماً بالامر اي انهيتهُ اليهِ واعلمتهُ بهِ فيجعلون هذا الفعل متعدياً وهو لا يكون الا لازماً يقال احطتُ بالامر واحطتُ بهِ علماً لم يُسمَع فيهِ غير ذلك

(ستأتي البقية)

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون حافّه الوادي فيشددون الفآء ويجمعونها على حفافي وصوابها حافة بالتخفيف والمشهور في جمعها حافات على لفظ المفرد وتجمع ايضاً على حِيْف بالكسر[1] مثل غادة وغِيد ومن الاول الحديث عليك بحافات الطريق . وربما قالوا في جمعها حوافي كانهم جمعوا حافية وهو كذلك مسموعٌ من بعض عامّتنا وقد ورد في شعرٍ للطرمّاح رواهُ صاحب لسان العرب ثم قال فُسّربانهُ جمع حافة ولا ادري وجه هذا الا ان تُجمع حافة على حوائف كما جمعوا حاجة على حوائج وهو نادرٌ عزيز ثم تُقلَب

ويقولون فلانٌ حميد النوايا يريدون النيّات جمع نية وانما النوايا جمع نويّة مثل الطوايا جمع طويّة ولم ترد النويّة في شيء من كلامهم بهذا المعنى

---

(١) قال في لسان العرب بعد ذكر الحافة والجمع حِيف على القياس وحِيَف على غير قياس وضُبط الاول في النسخة المطبوعة في بولاق بكسر ففتح والثاني بكسر فسكون وهو مقتضى صنيع المرتضى في تاج العروس . والاظهر العكس كما اشرنا اليهِ بالرسم لان جمع حافة على حِيَف بكسر ففتح ليس في شيء من القياس لما أن حافة في تقدير فَعَلة بالتحريك وفَعَلة لا تجمع على فِعَل ولكنهم جمعوها على حِيف بكسر فسكون بنآء على ان اصلها حُيُف بضمتين مثل خَشَبة وخُشُب وساحة وسُوح ثم اسكنت اليآء لاستثقال الضم عليها وكُسِر اولها لتسلم اليآء وذلك كما قالوا في جمع ناب وهي الناقة المسنة نِيب بالكسر وفي جمع ابيض واهيف بِيض وهِيف فابدلوا من الضم في كل ذلك كسرًا لئلا يلزم قلب اليآء واوًا . واما الحِيَف بكسر ففتح فالصحيح انها جمع حِيفة بالكسر بمعنى حافة كما صرح بهِ في القاموس لا جمع حافة فيكون جمعها كذلك على حدّ سِدرة وسِدَر ومِيرة ومِيَر وهو القياس فتأمل

ويقولون هو وريث فلان ووريث العهد وهم الورثآء ولم يُنقل عنهم لفظ الوريث انما هو الوارث والجمع الوَرَثة والورّاث

ويقولون وحشٌ كاسر اي ضار وانما الكاسر في مثل هذا من صفات جوارح الطير يقال كسر الطائر اذا ضمَّ جناحيهِ يريد الوقوع وبازٍ كاسر وعقابٌ كاسر

ويقولون حكمٌ صارم اي عنيف ورجلٌ صارم مثلهُ وفلان من اهل الصرامة اي من اهل الشدة والعنف وانما الصرامة بمعنى الشجاعة وفسرها في الاساس بمعنى المضآء في الامور وقد صَرُم الرجل بالضم وهو صارم. نادرٌ

ويقولون انجلى القوم عن المكان اي خرجوا منهُ ولا يأتي انجلى بهذا المعنى والصواب جَلَوا واجلوا وقيل جلوا من الخوف واجلوا من الجدب وهذا اوان جلآئهم بالفتح

ويقولون اقتصد كذا من المال اذا استفضل منهُ فضلةً فيغيرون معنى الفعل ووجه استعمالهِ لان الاقتصاد في اللغة بمعنى الاعتدال والتوسط في الامر يقال فلانٌ مقتصدٌ في معيشتهِ اذا توسط بين التقتير والاسراف واقتصد الرجل في امرهِ اذا لم يبالغ فيهِ واصل معنى القصد استقامة الطريق فكأن المقتصد لا يميل الى التفريط ولا الافراط ولكن قصداً بين الطريقين وحينئذٍ فلا معنى لان يقال اقتصدت مالاً فضلاً عن ان الفعل لازمٌ لا يحتمل التعدية . ويا عجبا لمَ لا يستعمل التوفير في هذا الموضع وهو اللفظ اللائق بهِ مع شهرتهِ على الالسنة وعدم مباينتهِ لاصل المعنى الذي وضع لهُ . بلى انا لم نجد هذا اللفظ في كلامهم على وجههِ الذي نستعملهُ اليوم ولكن

يمكن ردّهُ الى كلامهم من اسهل سبيل وذلك انهم يقولون شيءٌ وافر اي تامٌ لا نقص فيهِ وقد وفّرهُ توفيراً اذا جعلهُ تاماً وكذلك اذا تركهُ تاماً يقال وفّر شعرهُ اذا لم يأخذ منهُ ووفّرت عرضهُ اذا لم تنتقصهُ بشتم . وجآء في اصطلاح العروضيين اطلاق الموفَّر على ما جاز من الاجزآء ان يُخرَم فلم يُخرَم فسُمّي ترك الخرم توفيراً . فيتحصل من ذلك انك تقول وفّرت المال اذا لم تنقص منهُ ثم استُعمِل في الحصّة التي استُبقيت منهُ فجُعل استبقآؤها توفيرًا وهو غير خارج عن اصل المعنى كما ترى . وقد تضافرت على هذا الاستعمال اقوال مشاهير الكتاب من المولدين ولا بأس ان ننقل شيئاً منها في هذا الموضع ولو اطلنا تقريرًا للفائدة . فمن ذلك ما جآء في مروج الذهب للمسعودي في الكلام على خلافة المتضد نقلاً عن ابن حمدون ان المعتضد امر ان تُنقَص حشمهُ ومن كان يجرى عليهِ من كل رغيفٍ اوقية . . قال قال ابن حمدون فتعجبت من ذلك في اول امرهِ ثم تبينت القصة فاذا انهُ يتوفر من ذلك في كل شهرٍ مالٌ عظيم . اه . وجآء في المجلد الثاني من نفح الطيب للمقّري (صفحة ٥٢٨ من النسخة المطبوعة في مصر) امضي اليكم والقاكم في بلادكم رفقاً بكم وتوفيراً عليكم . وفي المجلد نفسهِ (صفحة ٦١٣) وما ذلك منهُ الا توفيرٌ لرجالهِ وعدّتهِ ودفعٌ بالتي هي احسن . وفي المجلد الثاني من كتاب الف با للبلوي (صفحة ١٦٨) نقلاً عن بعض التفاسير ان سليمان سأل مرةً نملةً كم تاكلين في السنة فقالت ثلاث حبات فاخذ النملة وجعلها في حُقّ وجعل معها ثلاث حبات ثم نظر اليها بعد سنة فوجدها قد اكلت حبةً ونصف حبة فقال كيف هذا فقالت

لما سجنتني هنا وانت ابن آدم خشيت ان تنساني فوفّرت قوت عامٍ آخر . اه . وبهذا القدر كفاية

ويقولون رجلٌ تعيس وقومٌ تعسآء وهو من اهل التماسة وكل ذلك خلاف المنقول عن العرب والمسموع عنهم رجلٌ تاعسٌ وتَعِسٌ بوزن كَتِف وقد تَعِس بفتح العين وكسرها والمصدر التَّعْس بالفتح والتَّعَس بالتحريك ويعدّى الاول بالهمزة تقول اتعسهُ الله اتعاساً والثاني بالحركة تقول تَعَسهُ بالفتح وهو مُتْعَسٌ ومتعوس لم يُحكَ فيهِ غير ذلك

ويقولون نوّه بالامر ونوّه عنهُ اي ذكرهُ تلويحاً واشار اليهِ من طرفٍ خفيّ وليس ذلك من استعمال العرب في شيء وانما هو من تواطؤ العامّة . قال في الاساس نوّهت بهِ تنويهاً رفعت ذكرهُ وشهرتهُ . . واذا رفعت صوتك فدعوت انساناً قلت نوّهت بهِ ونوّهت بالحديث اشدت بهِ واظهرتهُ . اه . فهو لا يخلو ان يكون على عكس استعمالهم كما ترى

ويقولون انفرط العقد اي انتثر وتبدد وهو من اوضاع العامة صيغةً ومعنى ومن الغريب ان هذا اللفظ ورد في كلام ابن حجة الحموي في خزانة الادب وهو قولهُ في الكلام على نوع الانسجام « وقد الجأتني ضرورة الجنسية الى ضمّ المتقدمين مع المتأخرين لئلا ينفرط لعقودها نظام » ومثلهُ بعد صفحات « وقدّمت عصر المتأخر لئلا ينفرط سلكهُ » فجعل هنا الانفراط للسلك وهو اغرب لان المتعارف في معنى هذه اللفظة عند العامة الانتثار وقد فرط الشيء فانفرط يقولون فرطت حب الرمانة وانفرط عنقود العنب ونحو ذلك ولا يقولون انفرط الخيط او الحبل (ستاتي البقية)

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون صحيفةٌ وَضَّآء وفلانٌ ذو طلعةٍ وضَّآء فيؤنثون لفظ الوضّآء ذهاباً الى ان الفهُ للتـأنيث على حدّ الف غرّآء مثلاً ومقتضـاهُ ان الوَضّآء مؤنث الأَوضّ مثل غرّآء وأغرّ وهي مادّةٌ لم ينطقوا بها ولا يُعرَف لها معنى . وانما الوضّآء من الوضآءة بمعنى الحسن يقال وَضؤ الرجل وهو وَضيءٌ على فعيل ووُضّآءٌ بضمّ فتشديد مثل كبير وكُبّار وعجيب وعُجّاب فالهمزة فيهِ اصلية وهي لام الكلمة ويقال في مؤنثهِ وُضّآءة

على ان مثل هذا الوهم قد جآء حتى في كلام بعض الجاهلين لانهُ من المواضع التي تلتبس على غير اللغويّ قال الحارث بن حلزة

اجمعوا امرهـم بليـل فلمـا   اصبحوا اصبحت لهم ضوضآء

فأنث الضوضآء على توهم انهُ من باب شحنآء وبغضآء والذي يلزم عن هذا ان يكون اشتقاقهُ من ضاض يضوض وهي مادةٌ لم ينطقوا بها ايضاً . والصحيح ان الضوضآء وزنهُ فَعْلال على حد بَلبال وزَلزال واشتقاقهُ من الضَوّة وهي الصياح والجلبة واصلهُ ضَوْضاوٌ ثم قُلبت الواو همزةً لتطرفهـا بعد الف

واغرب منهُ ما جآء في القاموس حيث اورد الخِشّآء بالكسر والتشديد في مادّة (خ ش ش) وفسرهُ بالتخويف وليس في هذه المادة شيءٌ من هذا المعنى وانمـا الخِشّآء فِعّال (بالكسر) من خَشّاهُ بالتشديد يخشّيهِ تخشية

وخِشآء مثل كذَبهُ تكذيباً وكِذاباً وقضاهُ تقضيةً وقضآء فالهمزة فيهِ منقلبة عن اليآء التي هي لام الكلمة كما هو ظاهر . ومن الغريب ان الشارح لم يتعرض لهذه اللفظة مع انها لم ترد في لسان العرب الذي عنهُ اخذ معظم ما جآء في هذا الشرح مع ما هو معروف من كثرة تنقيب صاحب اللسان وحرصهِ على جمع نوادر اللغة

ويقولون هم في حاجةٍ الى الغذآء والكسآء فيستعملون الكسآء بالمدّ لمطلق الملبوس وانما الكسآء ثوبٌ بعينه وهو نحو العبآءة من صوف قال

جزاكِ الله خيراً من كسآء فقد ادفأتني في ذا الشتآء
فامّك نعجةٌ وابوكِ كبشٌ وانت الصوف من غزل النسآء

والصواب في مرادهم الكُسَى بالقصر مع ضم الكاف وكسرها جمع كسوة بالوجهين وهي كل ما يُكتَسى

ويقولون امعن في الامر وتمعن فيهِ اي تدبرهُ وتقصّى النظر فيهِ وربما قالوا تمعنهُ وامعن فيهِ النظر وكل ذلك غلطٌ لان الامعان بمعنى الابعاد في المذهب وهو لا يستعمل الا لازماً يقال امعنت السفينة في البحر اي اوغلت وامعن الطائر في الطيران اذا تباعد وقد يستعمل بمعنى المبالغة في الامر مجازاً يقال امعن في الطعام والشراب وامعن في الضحك . واما تمعن فلم يثبت ورودهُ في شيء من كلام العرب وكانهم بنوهُ على تأمل وتدبر وتفرس وما اشبه ذلك

ويقولون قرأت هذا في صحيفة كذا من الكتاب وفي هذا الكتاب كذا كذا صحيفةً يعنون الصفحة وهي احد وجهي الصحيفة وانما الصحيفة

الورقة بوجهيها

ويقولون ذهب الرجلان سويةً اي ذهبا معاً وانما السوية بمعنى السوآء يقال قسموا المال بينهم بالسوية وهذا حكمٌ لا سوية فيهِ وهي النصفة والعدل

ويقولون احتار في الامر من الحيرة ولم يسمع افتعل من هذا وانما يقال حار يحار فهو حائرٌ وحيران وحيّرتهُ فتحير

ويقولون فوّضت فلاناً بالامر وفي الامر اي رددتهُ اليهِ فيعكسون عمل الفعل والصواب فوّضت الامر الى فلان

ومثلهُ قولهم نوّطتهُ بالامر وأنطتهُ بالامر فيغيرون صيغة الفعل وعملهُ جميعاً والصواب نُطت الامر بفلان انوطهُ وهذا الامر منوطٌ بك بلفظ الثلاثي لا غير

ويقولون هذا امرٌ مريع وقد اراعهُ الامر فيأتون بهِ على صيغة افعل والصواب راعهُ يروعهُ وهو امرٌ رائع . وهذا في كلامهم بابٌ واسع نذكر منهُ ما يحضرنا في هذا المقام يقولون اسأت الرجل اي فعلت به ما يكره وهو خلاف سررتهُ فيزيدون في اولهِ همزةً والصواب سؤتهُ بالمجرد واما اسأت فهو خلاف احسنت تقول اسآء الرجلُ العمل اذا جآء به سيئاً وقد اسآء الى فلان اذا اتى في حقهِ فعلاً سيئاً كما تقول اذنب اليهِ واجرم اليهِ . ويقولون اهاجهُ الغضب وهو مُقادٌ الى هذا الامر بطبعهِ وطعامٌ مُقيت وأقرّ المجلس على كذا اي استقرّ رأيهُ عليهِ والصواب في كل ذلك التجريد . وربما خصوّا هذا الاستعمال ببعض صيغ الفعل دون بعض يقولون فلانٌ غير مُلام في هذا الامر فيأتون بهِ من باب افعل مع انهم يقولون لمتهُ الومهُ وانا لائمٌ لهُ وهو عجيب .

وكذا قولهم أكربهُ الهمُّ وارعبهُ الخطب وامرٌ مكرِب ومُرعِب وفلانٌ رجلٌ مهاب مع انهم يقولون رجلٌ مكروب ومرعوب وهبت فلاناً وانا اهاب ان اكلمهُ . ويقولون اشهرت الامر واشهرت عليهِ السلاح وامرٌ مشهور وسيفٌ مُشْهَر فيفرقون بين الامر والسيف في صيغة المفعول . وقد جآء من هذا في كلام الاولين قول سليمان بن عبد الملك « انا الملك الشاب السيد المهاب » رواهُ المسعودي في مروج الذهب وهذا يدل على ان هذا الغلط قديم يتصل باوائل عهد الاسلام وقد وهم فيهِ اناسٌ من اكابر الشعرآء وجلة اهل الادب لندرة كتب اللغة في ايامهم واعتمادهم في تحملها على السماع مع ما دخلها من الفساد والتحريف فمن ذلك قول الالبيري رواهُ في نفح الطيب

ومهما اكربتك صروف دهرٍ فقل ما قالهُ الرجل الاريبُ

وقول صفوان بن ادريس

وقد اسكرت اعطاف اغصانها الصبا وما كنت اعددت الصبا قبلها خمرا

يريد عددت . وقول مصطفى الحلبي

ولا تغنَّت على غصنٍ مطوَّقةٌ الا اهاجت لي الاشجان والارقا

والامثلة من هذا كثيرةٌ فنقف منها عند هذا القدر رعايةً للمقام

ويقولون امرٌ عتيد ويومٌ عتيد اي منتظَر فيغلطون فيهِ لان العتيد بمعنى الحاضر المهيأ وقد أعتد الامرَ اي اعدهُ وامرٌ مُعْتَدٌ وعتيد

ويقولون هذا كلامٌ طليٌّ وهو اطلى من كلام فلان اي كلامٌ ذو طُلاوة وهو اكثر طلاوةً من كلام فلان ولم ترد الصفة من هذا الحرف فيما نقلوهُ

ويقولون لهُ في هذا الامر باعٌ طُولَى فيؤنثون الباع وهو مذكر

ويقولون جماعة القُسُس بضمتين يريدون القسوس فيحذفون الواو لان فَعْلاً الساكن العين لا يجمع على فُعُل ولم يمرّ بنا من مثل هذا الا قول عبد الرحمن الشيرازي

لو أنّ ما ذاب منهُ يجمدُ لم يصلح لغير العقود والشُنُفِ

يعني الشنوف لحذف الواو لضرورة الشعر وان كان المتاخر لا تعذرهُ ضرورة

(ستأتي البقية)

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون عرض لهُ كذا فاندهش واندهل ولم يُحكَ مثال انفعل من هذين الحرفين وانما يقال دَهِش من باب تَعِب وذَهَل من باب منع وهي اللغة الفصحى (١)

ويقولون هو يسعى لنوال بغيته وانما النوال بمعنى العطآء اي الشيء الذي يُعطى وليس بمصدر لنال والصواب لنيل بغيته

ويقولون امرهُ ان يصنع كذا فصدع بالامر يعنون انهُ اطاع وامضى ما أُمر بهِ ولم يأتِ صدع في شيء من هذا المعنى ولكن اصل هذا التعبير

---

(١) قال في المصباح دَهِش دَهَشًا فهو دَهِشٌ من باب تعب ذهب عقلهُ حيآء او خوفًا ويتعدى بالهمزة فيقال ادهشهُ غيرهُ وهذه هي اللغة الفصحى . وفي لغةٍ يتعدى بالحركة فيقال دَهَشهُ خطبٌ دَهشًا من باب منع فهو مدهوش . اه . وقال في (ذ ه ل) ذهلتُ عن الشيء اذهل بفتحتين ذهولاً وقد يتعدى بنفسهِ فيقال ذَهَلتهُ والاكثر ان يتعدى بالالف فيقال اذهلني فلانٌ عن الشيء . اه . وقال الزمخشري ذهل عن الامر تناساهُ عمدًا او شُغل عنهُ وفي لغةٍ ذَهِل يذهل من باب تعب . اه . وبقي هنا قول صاحب المصباح والاكثر ان يتعدى بالالف بعد قولهِ وقد يتعدى بنفسهِ وهذا القول عجيبٌ من مثلهِ لان مقتضاهُ ان التعديتين بمعنًى واحدٍ وانك تقول ذهلني فلانٌ عن الشيء كما تقول اذهلني وهو سهوٌ منهُ لان تعدية الفعل بنفسهِ انما تكون الى الشيء المذهول عنهُ تقول ذهلت الشيء مثل ذهلت عنهُ وتعديتهُ بالالف تكون الى الشخص الذاهل كما مثّل فقولهُ والاكثر ان يتعدى بالالف ليس بشيء اذ لا تنظير هنا لان كلاً من التعديتين من وادٍ كما يظهر بادنى تأمل

ما جآء في سورة الحِجر من قولهِ فاصدع بما تؤمَر قال البيضاويّ اي فاجهر بهِ من صدع بالحجة اذا تكلم بها جهاراً او فافرق بهِ بين الحق والباطل . اه . وقيل غير ذلك وكلهُ بعيدٌ عن المعنى الذي يذهبون اليهِ

ويقولون حرمهُ من الشيء فيعدّونهُ الى المفعول الثاني بمن والمنقول عنهم حرمهُ الشيء بنصب المفعولين

ويقولون التفّ بالحِرام بالكسر وهو الملحفة المعروفة وانما هو الإحرام مصدر أحرَم الحاجّ لان المحرِم لا يلبس ثوباً مخيطاً فأُطلق عليه لفظ الاحرام من التسمية بالمصدر . والكلمة من مواضعات المولدين وقد جآء ذكرها في رحلة ابن بطوطة باللفظ المذكور وتجمع فيما نقلهُ على احاريم

ويقولون هؤلآء اخصامي يريدون جمع الخصم بالفتح وفَعْل الصحيح العين لا يجمع على أفعال الا الفاظاً شذت ليس هذا منها والصواب جمعهُ على خصوم

ويقولون لا يخفاك ان الامر كذا فيعدّون الفعل بنفسهِ والصواب لا يخفى عليك كما صرّح بهِ في الاساس والمصباح ومنهُ في سورة آل عمران ان الله لا يخفى عليهِ شيءٌ في الارض ولا في السمآء . ومن الغريب ان هذا الوهم وقع لقومٍ من اكابر الكتاب كقول صاحب نفح الطيب في المجلد الثاني (صفحة ٣٧٤ من الطبعة المصرية) ولا يخفاك حسن هذه العبارة . وقولهِ في المجلد الرابع (صفحة ٤٤٧) ولا يخفاك انهُ التزم في هذه القطعة ما لا يلزم . ومنهُ قول سراج الدين المدنيّ

ما الحال قالوا صف لنا   فلعلّ ما بك ان يزاح

فأجبت ما يخفاكمُ   حال السراج مع الرياح

وهذا مأخوذ من قول السراج الورّاق يذكر ولدهُ

فما قال لي أُفٍّ في عمرهِ   لكوني ابًا ولكوني سراجا

ولا يخفى ما فيهِ مع ذلك من لطف الاقتباس

ويقولون احتاطوا المدينة يعدّونهُ بنفسهِ ايضًا والصواب احتاطوا بها يتعدى بالبآء مثل احاط الرباعي

ومثلهُ قولهم هذا امرٌ يأنفهُ الكريم والصواب يأنف منهُ وقد جآء من هذا قول لسان الدين بن الخطيب

قالوا لخدمتهِ دعاك محمدٌ   فأنفتها وزهدت في التنويهِ

ويقولون استأسر العدوّ كذا من الجيش يعنون أسر وانما يقال استأسر الرجل بمعنى استسلم للاسر فالفعل لازمٌ لا متعدٍ . وقد جآء مثل هذا في تاريخ ابي الفدآء ومنهُ قولهُ في حوادث سنة ثمان وخمسين وست مئة وقُتل مقدّمهم كتبغا واستؤسر ابنهُ . ومثلهُ في شرح رسالة ابن زيدون لابن نباتة في الكلام عن الاسكندر اصبح مستأسر الاسرى اسيراً . قال في لسان العرب أسرتُ الرجل اسراً وإساراً فهو اسيرٌ ومأسور .. وتقول استأسِر لي اي كن اسيراً . اه

ويقولون هذا الامر يمسّ بكرامتي ولا معنى لهذه البآء لان الفعل متعدٍّ بنفسهِ والصواب يمسّ كرامتي

ويقولون فعلت كذا لمساس الحاجة اليهِ والصواب لمسّ الحاجة او لمسيسها واما المساس فهو مصدر ماسّهُ على فاعَل مثل القتال من قاتل

لغة الجرائد

ويقولون هو يؤمّل بالحصول على كذا فيزيدون البآء ايضاً وصوابهُ يؤمّل الحصول .

ويقولون رمحت الدابة اي عَدت واحضرت ومنهُ قولهم مرمح الخيل ومرماحها لميدانها ولا اصل لذلك في اللغة انما يقال رمحت الدابة اذا ضربت برجلها مثل رفست وضرحت

ويقولون هو مُعافٌ من كذا اذا أُسقطت عنهُ كلفتهُ ومقتضاهُ انهُ يقال اعافهُ من الامر ولا وجود لهذا الحرف في اللغة انما هو تحريف اعفاهُ من الشيء فهو معفىً . ومن غريب الاتفاق في هذا ما جآء في شرح الشريشي لمقامات الحريري عند قولهِ

ولو تعافيتها لحالت حالي ولم احوِ ما حويتُ

قال تعافيتها تكارهتها وهي تفاعلتُ من عفتُ الشيء اعافهُ عيافاً اي كرهتهُ اه . وعجيبٌ من مثل الشريشي ان يجوز عليهِ مثل هذا الوهم وكيف يكون تعافيت من عفت وهو من معتلّ اللام وهذا من الاجوف والاّ لكان اللفظ تعايفت لا تعافيت كما هو ظاهر . والاشبه ان الحريري اراد بقولهِ تعافيتها تجاوزتها وكانهُ اخذ هذا اللفظ من عبارة الحديث تعافوا الحدود فيما بينكم اي تجاوزوا عنها ولا ترفعوها اليّ كما في النهاية وفي ذلك ما فيهِ

ويقولون انطلت عليهِ الحيلة اي جازت عليهِ وراجت وطلى عليهِ المحال اي موّههُ واجازهُ ولم يُنقل شيء من ذلك عن العرب وان كان لهُ وجهٌ في الاشتقاق (ستأتي البقية)

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون هو عدوٌّ لدود وهو ألدّ اعدآء فلان يريدون باللدود الشديد المداوة وهو خلاف المعروف في استعمال العرب لان اللدود عندهم بمعنى الذي يغلب في الخصومة يقال لدّهُ يلدّهُ فهو لادٌّ لهُ وهو رجلٌ لدود ويقال خصمٌ ألدّ اذا كان شديد الخصام لا يذعن للحجة ومأخذهُ من اللديد وهو صفحة العنق لان المخاصم ينصب لديدَيهِ عند الخصام

ويقولون مرّت عليهِ كرور الزمان فيؤنثون لفظ الفعل على توهم أن الكرور جمع وانما هو مصدر كرّ

ويقولون هو موشكٌ على الموت يستعملونهُ بمنزلة مشرف ومنهم من يقول اوشك السقوطَ اي قاربهُ فينصبون بعدهُ مفعولاً بهِ وكلاهما غير الصواب لان هذا الفعل لا يستعمل بعدهُ الا المضارع منصوباً بأن في الغالب تقول اوشك فلان ان يفعل كذا ولا يُبنَى منهُ اسمٌ للفاعل في المشهور . واما اوشك المتعدي فسُمع بمعنى اسرع يقال اوشك فلانٌ الخروج وليس من الباب الذي نحن فيهِ

ويقولون فعل ذلك في شبوبيتهِ قياساً على الطفولية والرجولية وهو غير منقولٍ عنهم والصواب الشباب والشبيبة

ويقولون هذا امرٌ هامٌّ بصيغة الثلاثي لا يكادون يخرجون عنها في الاستعمال والافصح مهمٌّ بالرباعيّ وعليهِ اقتصر في الصحاح والاساس

ويقولون جآء بعددٍ ينوف على كذا اي يزيد والصواب ينيف من أناف الرباعي ويقال ايضاً ينيّف بالتشديد

ومن هذه المادّة يقولون نيّف وعشرون ديناراً فيقدمون النيف والمسموع تأخيرهُ يقال عشرون ونيّف ومئة ونيّف

ويقولون رجلٌ مفسود السيرة وقد انفسد وكلاهما خطأٌ لان فسد لازم فلا يصاغ للمجهول ولا يُبنى منهُ مطاوع . وقد وقع مثل هذا للحريري في مقامتهِ الحجرية حيث يقول أما انك لو ظهرت على عيشي المنكدر لعذرت في دمعي المنهمر . قال الشارح قولهُ المنكدر اي المتغير والكُدرة ضدّ الصفآء . اه . قال في لسان العرب انكدر يعدو أسرع وانكدر عليهم القوم اذا جآءوا أرسالاً حتى ينصبّوا عليهم وانكدرت النجوم تناثرت وجآء في الاساس انكدر الطائر بمعنى انقضّ لم يحكوا فيهِ غير ذلك

ويقولون جآء فلان خلوًّا من المال فيشددون الواو وصوابهُ خِلوٌ بكسر الحآء وسكون اللام وهو بمعنى الخالي

ويقولون بين الرجلين عدوان اي عداوة ولا يأتي العدوان بهذا المعنى وانما هو مصدر عدا عليهِ بمعنى اعتدى

ويقولون هذا الامر يحدو بي الى كذا اي يسوقني اليهِ فيمدّون الفعل الى الشخص بالبآء والى الامر بالى والصواب تعديتهُ الى الاول بنفسهِ لان اصلهُ من حدو الابل وهو سوقها بالغنآء والمسموع في الثاني ان يمدّى الفعل اليهِ بعلى ذهاباً الى تضمينهِ معنى حمل كما يقال بعثهُ على كذا وان كان المعنى يحتمل الحرفين جميعاً

الضيآء

ويقولون بينهما شراكةٌ في كذا يبنونهُ على فعالة وانما هو من الالفاظ العامية والصواب شَرِكة بفتح فكسر وشِركة بكسرٍ فسكون

ويقولون افرغ المكانَ والوعآء بصيغة افعل اي اخلاهُ والصواب في هذا المعنى فرَّغهُ بالتشديد واما افرغ فمعناهُ صبَّ يقال افرغ المآء ونحوهُ وافرغ المعدن اي سبكهُ

ويقولون هو مدمنٌ على هذا الامر اي مواظبٌ عليهِ مديمٌ لفعلهِ والصواب تركُ الجارّ لان هذا الحرف يتعدى بنفسهِ

ويقولون قد اصبح هذا الامر اصلح من ذي قبل يعنون اصلح مما كان عليهِ من قبل فيحرّفون اللفظ والمعنى جميعاً والذي يؤخذ من نصوص اللغة انك تقول سآتيك من ذي قَبَل بفتحتين وبكسرٍ ففتح اي فيما يُستقبَل من الزمان . على ان كلامهم في هذا الحرف لا يخلو من اضطرابٍ واشكال الا ان ما ذكرنا من معناهُ هو الاظهر والاشبه وهو محصّل ما اقتصر عليهِ في الاساس والصحاح[1] (ستأتي البقية)

---

(١) قال في القاموس ولا اكلمك الى عشرٍ من ذي قِبَل كعنب وجبل اي فيما استأنف او معنى المحركة الى عشرٍ نستقبلها ومعنى المكسورة القاف الى عشرٍ مما تشاهدهُ من الايام وانظر ما الذي يُفهَم من هذا الكلام . وزاد في تاج العروس بعد قولهِ مما تشاهدهُ من الايام اي فيما تستقبل وعليهِ فحاصل التفسيرين واحد وعاد الكلام ضرباً من الخلط . وقال في لسان العرب : الفرّآء : يقال لقيتهُ من ذي قَبَل وقِبَل ومن ذي عَوَض وعِوَض (كذا مضبوطين بالرسم) ومن ذي أُنُف اي فيما يستقبل . اه . وههنا كل الاشكال فكيف يقول لقيتهُ اي بلفظ الماضي ثم يفسر من ذي قبل بقولهِ فيما يستقبل . وجآء فيهِ بعد هذا وأفعلُ ذلك من ذي قَبَل اي فيما أستقبل وأفعلْ ذلك من ذي قِبَل اي فيما تستقبل وضُبط لفظ قبل بعد

فعل المتكلم بفتحتين . و بعد فعل المخاطب بكسر ففتح وهو اغرب الا ان يكون هناك غلط في الطبع فيبقى الاشكال في القصد من تكرير المثال . ولا بأس ان نورد هنا تفسيرهم لذي عوض وذي انف لان هذه الالفاظ الثلاثة مترادفة في الاستعمال كما علمت . قال في لسان العرب في تركيب (ع و ض) وقولهم لا افعلهُ من ذي عوضٍ (كذا في النسخة المطبوعة في بولاق بضادٍ مكسورة و باقيها عارٍ عن الضبط) اي ابداً كما تقول من ذي قبلُ (كذا بضم اللام) ومن ذي أُنُف اي فيما يستقبل اضاف الدهر الى نفسهِ . اه . ومحصلهُ ان عوض هنا بمعنى الدهر فيكون على هذا بفتح اولهِ وسكون الواو وهو خلاف ماحكاهُ عن الفرآء فيما نقلناهُ قريباً . وقولهُ اضاف الدهر الى نفسهِ كانهُ يريد ان الاصل من ذي عَوْضي مضافاً الى يآء المتكلم ثم حذفت اليآء على حدّ حذفها في الندآء وبقيت كسرة الضاد دليلاً عليها وهو غريب . ولم يذكر القاموس عوض بهذا التركيب ولا تعرض لهُ صاحب التاج مع انهُ نقل عبارة الفرآء المذكورة في باب اللام . وقال اي صاحب لسان العرب في باب الفآء : الليث : ائيت فلاناً أُنُفاً كما تقول من ذي قُبُل و يقال آتيك من ذي أُنُف كما تقول من ذي قُبُل (كذا بضبط قبل بضمتين في الموضعين) اي فيما يستقبل وفيهِ ما في كلام الفرآء من جعل أُنُف ظرفاً للفعل الماضي وتفسيرهِ بما يستقبل ونقلهُ في تاج العروس بالحرف . والحاصل ان البحث في هذه الكتب مما يبعث السأم بل يورث السقم واني وايمُ الله لأعذر كل كاتبٍ ينقبض عن مطالعة اسفار اللغة و يتفادى من الخوض فيها اذا كان هذا حال من يروم ان يستصبح بمشكاتها و يستوضح منها غوامض اسرار اللغة ومشكلاتها ولقد كان هذا مما لقيت منهُ العنآء الطويل والعنت الثقيل مما دعاني الى ان اخدم طلاب هذه اللغة بوضع معجمٍ استوفي فيهِ نصوصها على الوجه الواضح الذي لا اشكال فيهِ مع تجريدها من كل ما لا تبيح قوانين البلاغة استعمالهُ من اللفظ المتروك والوحشيّ واستبدالهِ بالكلم المولد مما يتسنى لي العثور عليهِ وقد طالعت لذلك ما يزيد على عشرين الف صفحة من كتب التاريخ والشعر والادب و يشهد الله ما كانت رحلتي الى هذه الديار الا لاتفرغ لاتمام هذا التأليف وطبعهِ ثقةً بما اشتهر من انها كعبة العلم ومحط رحال العربية ومنبثق انوارها ولكني صادفت من حال البلاد بل من حال من وُكل اليهم امر العمليات فيها ما قضى عليَّ بان اطوي هذا الكتاب الى فتح

جديد واطوسيے معهُ كتاباً آخر ليس باقلّ فائدةً منهُ في تجديد حياة اللغة واخراج دفائنها وكنت قد عرضتهُ على نظارة المعارف المصرية فلم تزدني على استحسان الكتاب والثنآء على مؤلفهِ . . . . . . وسأُفرد لما دار بيني وبينها في ذلك فصلاً مخصوصاً يعلم منهُ المطالع سبب انحطاط الامم الشرقية وتخلفها والله يهدي من يشآء ويضلّ من يشآء

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون خرج في موكبٍ يبلغ خمسة آلافٍ عدًّا وهي عبارةٌ شائعة عند اكثر الكتّاب لا تكاد تفوت واحداً منهم وربما قالوا قُتل في هذه المعركة ما يقارب خمسة آلافٍ عدًّا وهو اغرب . وانما ذلك لعدم تدبُّرهم معنى العدّ هنا والمقصود بهِ عند من نُقل عنهُ هذا التركيب . وبيانهُ انك تقول مثلاً لي على فلانٍ خمسة آلاف درهمٍ عدًّا اي لي عليهِ هذا القدر معدوداً عدًّا لا بطريق التقدير والتقريب ونقدتهُ خمسين ديناراً عدًّا اي عددتها لهُ واحداً واحداً ومفادهُ التحقيق والتوكيد لا الحشو والتزيين كما يتوهمونهُ

ويقرب من هذا قولهم دخلت عليهِ فاذا عندهُ رجلان اثنان والتوكيد غريبٌ في هذا الموضع لان الرجلين لا يكونان الا اثنين فالصيغة مغنية عن التصريح باسم العدد وانما يزاد اسم العدد للتوكيد حيث تدعو اليهِ الحاجة لدفع التوهم او تقوية المعنى تقول شهد بهذا شاهدان اثنان فتوكد لئلا يُتوهم في كلامك غير الحقيقة وقبضت عليهِ بيديَّ الثنتين تريد شدة القبض عليهِ ومنعهُ من الافلات وقس على ذلك

ويقولون فعل هذا لمصلحة اهل جلدتهِ يريدون قومهُ واهل جيلهِ (الجيل الصنف من الناس كالعرب والترك والروس وغير ذلك) وقد أُولع كتّابنا بهذه العبارة وتناقلها بعضهم عن بعض من غير بحثٍ ولا تنقيب عن اصل مغزاها ومراد قائلها . وهي في الاصل من قول جرير وقد مرّ بنُصَيبٍ الشاعر وهو ينشد وكان نُصَيبٌ اسود فقال لهُ اذهب فانت اشعر اهل

جلدتك يعني اشعر السود فقال وجلدتك يا ابا حزرة وهي كنية جرير اي واشعر البيض ايضاً . وحينئذٍ فلا معنى لأن نقول اهل جلدة الانكليزي مثلاً او الفرنسوي او الالماني لان لكل هؤلآء جلدةً واحدةً فهي تتناول الجميع على السوآء

وقريبٌ من هذا قولهم هلّ شهر ينايرِ مثلاً وجآء في غرّة ابريل وكتبهُ لعشرٍ خلونَ من شهر دسمبر وانما ذلك كلهُ من الاصطلاح المخصوص بالاشهر القمرية لان قولهم هلّ الشهر يراد بهِ ظهور هلال ذلك الشهر وكذا غرّة شهر كذا المراد بها غرّة هلالهِ وهي اول ما يبدو منهُ وقولهم لعشرٍ من شهر كذا باسقاط التآء من اسم العدد اي لعشر ليالٍ لان الاشهر القمرية تؤرَّخ بالليالي كما لا يخفى وبخلافها الاشهر الشمسية فكل ذلك من استعمال الشيء في غير محلّهِ

ومن تهافتهم في النقل ما أُولع بهِ اكثرهم من استعمال لفظة هاته في مكان هذه ذهاباً الى انها افصح منها وما هي بالفُصحَى ولا الفصيحة وهذه معلّقات العرب بل قصائدها التسع والاربعون وهذه دواوين شعرآئهم من مثل عنترة والنابغة وحاتم وعروة بن الورد والفرزدق وجرير وغيرهم وهذه خُطَب الامام عليّ والمنقول عن وفود العرب كلهم بل هذا القرآن نفسهُ هل يجدون في ذلك كلهِ لفظة هاته فلو كانت بهذه المنزلة التي يتوهمونها لم تفت اولئك كلهم على مكانهم من اللغة وتحققهم من فصيحها . ولقد قلّبنا كثيراً من صُحُف الكتّاب في كل عصرٍ من اعصار الاسلام فلم نجد هذه اللفظة في شيءٍ من كتب المتقدمين ولا نذكر اننا رأيناها قبل شيوعها بين كتابنا

الا في كلام بعض متأخري التونسيين بل لعلها لم ترد الآ في كتاب خير الدين باشا المسمى باقوم المسالك فانها شائعةٌ في الكتاب كلهِ لا يكاد يستعمل غيرها وهو من غريب الذوق في اختيار الالفاظ

ويقولون خابرهُ في الامر اي فاتحهُ فيهِ وذاكرهُ وفاوضهُ وانما المخابرة في اللغة بمعنى المزارعة وهي ان يزارع الرجل ببعض ما يخرج من الارض وفي معناهُ يقولون داولهُ في الامر وتداولا فيهِ وانما يقال تداولوا الشيء اذا اخذوهُ بالدُوَل هذا مرةً وهذا مرة

ويقولون تضرَّر لهُ اي شكا اليهِ ضررهُ وهو من الالفاظ التي لم ترد في اللغة اصلاً

ويقولون نقه من علتهِ نقاهةً وانما النقاهة مصدر نَقِه الكلامَ اذا فهمهُ يقال فلانٌ لا يَفقَه ولا يَنقَه واما مصدر نقه من مرضهِ فهو النَقَه بفتحتين والنُقُوه وقد نَقَه بكسر القاف وفتحها

ويقولون قد شاع هذا الخبر في النوادي يريدون جمع النادي وهو مع كونهِ القياس غير مستعمل وانما يقال في جمعهِ الأندية وهو في الاصل جمع نديّ بمعنى النادي استغنوا بهِ عن جمع النادي كما استغنوا بالاحاديث الذي هو جمع الأُحدوثة عن جمع الحديث

ويقولون فلانٌ من ذوي الأَمجاد يريدون جمع مجد ولم يُسمَع للمجد جمعٌ على امجاد ولا غيرهِ لانهُ مصدرٌ في الاصل وما سُمِع في كلامهم من لفظ امجاد فانما هو جمع مجيد على حد شريف واشراف ويتيم وايتام وقد ذكرنا وجههُ في مقالتنا اللغة والمصر

لغة الجرائد

ويقولون في جمع المغارة مغائر بالهمز وصوابهُ مغاور بالواو كما يقال في جمع مفازة مفاوز لان حرف المدّ اذا كان اصلاً لا يُهمَز ومثلهُ قولهم معائب ومشائخ ومكائد بالهمز ايضاً وصوابهنَّ بالياء .

ويقولون رأيتهُ من منذ خمسة ايام فيدخلون من على منذ كأنهم يريدون بها الدلالة على ابتداء الغاية وهو نفس المعنى الذي تدلّ عليهِ منذ فالصواب حذف احداهما

ويقولون صلّح الشيء تصليحاً خلاف افسدهُ فاصطلح وكلاهما خطأ لان الاول لم يرد في اللغة اصلاً والثاني من افعال المشاركة يقال اصطلح الخصمان اي تصالحا وليس في شيء من معنى الصلاح الذي هو ضدّ الفساد . والصواب اصلحهُ اصلاحاً فصلَح هو صَلاحاً وصُلوحاً لان الثلاثي اذا كان لازماً استُغني بهِ عن مطاوع مزيدهِ . ومنهم من يقول في مطاوعهِ انصلح وكانها لغة من يقول في ضدّهِ انفسد مما تقدم الكلام فيهِ قريباً وقد ورد من هذا قول عبد المحسن الصوري من شعراء اليتيمة

أما انصلحتَ للمال منك طويّةٌ فتُصلِحهُ حتى متى انت حاقدُ

ومثلهُ قول عبد الوهاب بن جعفر الحاجب من شعراء اليتيمة ايضاً

اصلح فساد العيش مجتهداً ففساد عمرك غير منصلح

ويقولون احتمى عن ذكر الامر اي تحاماهُ وتفادى منهُ ولم يأتِ احتمى في شيء من كلامهم بهذا المعنى ولا سُمِع في كلام العامة ولكنهُ من الالفاظ التي انفرد بها بعض كتّابنا تعمقاً في الحذلقة ولهُ نظائر سنذكرها في ختام هذه المقالة (ستأتي البقية)

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون داركَ الخلل والفساد اي تلافاهُ وانما يقال في هذا المعنى تدارَكَ لا دارَكَ لان المداركة في اللغة بمعنى المتابعة يقال دارك عليهِ الضرب اذا تابعهُ وجعل بعضهُ يلي بعضاً فهو على عكس مقصودهم كما ترى

ويقولون هؤلآء قومٌ أغراب يريدون جمع غريب وهذا الجمع غير مسموع في هذا الحرف والصواب غربآء لان جمع فعيل على افعال من الجموع السماعية فلا يتعدى المنقول عنهم

ويقولون عوّدتهُ على الامر وتعوَّد عليهِ واعتاد عليهِ والصواب حذف الجارّ في الكل لان هذا الحرف يتعدى بنفسهِ

ويقولون طال المطال على هذا الامر اي طال العهد عليهِ مثلاً ويقرأون المطال بفتح الميم ذهاباً الى انهُ مَفعَل من طال على ما يوهم ظاهر اللفظ ولا معنى لهذا التركيب وانما هو عند من نُقلت عنهُ هذه العبارة المطال بكسر الميم مصدر ماطلهُ مثل القتال من قاتلهُ والمعنى ظاهر

ويقولون فتَّش على الشيء فيعدّونهُ بعلى والصواب تعديتهُ بعن مثل بحث وفحص

ويقولون هذا الامر في غاية الوضاحة والصراحة يعنون بالوضاحة الوضوح وهو غير مسموعٍ في النقل ولا وجه لهُ في القياس لان الفعل من باب ضرب

لغة الجرائد

ويقولون واروا الميت التراب اي واروهُ في التراب فيحذفون الحرف ويبقون التراب مفعولاً فيهِ وهو خطأٌ لان التراب من اسمآء المكان المختصة فلا يصلح للظرفية . وقد ورد مثل هذا للحريري في مقامتهِ الكوفية وهو قولهُ وخلّدوها بطون الاوراق وكأن الذي سوّل لهُ صحة هذا التركيب ما جآء في سورة يوسف من قولهِ اطرحوهُ ارضاً وهذا فضلاً عن كونهِ من التراكيب التي لا يقاس عليها فانما سهّل هذا الاستعمال فيهِ تنكير الارض وتجريدهـا من الوصف كما قالهُ الزمخشري فنُصبت نصب الظروف المبهمة وقيل انها مفعول ثانٍ لاطرحوهُ على تأويلهِ بمعنى أنزلوهُ وكلاهما على ما فيهِ لا يصح في عبارة الحريري

ويقولون هو يؤانس من فلان ميلاً اليهِ اي يشعر منهُ بميل فيـأتون بالفعل من صيغة فاعَل على ما يوهم لفظ ماضيهِ لانهُ بعد الاعلال يصـير آنس بالمدّ وانمـا هو أفعل لا فاعَل لان اصلهُ أأنس بهمزتين والصواب في مضارعهِ يؤنس مثال يكرم

ويقولون ليس زيدٌ ليفعل كذا فيأتون باللام في خبر ليس على انها لام الجحود مثلها في قولك لم يكن ليفعل كـذا وهو خطأٌ لان هذه اللام لا تدخل الا في خبر كان المنفية كما هو مقرر في كتب النحاة

ويقولون تمّ بينهما عقد الزيجة يعنون الزواج ولم يُحكَ وزن فِعلة من هذه المادّة وانما هي من الالفاظ العامية

ويقولون زُفّ فلانٌ على فلانة ـ هـكـذا معدّى بعلى ـ فيمكسون الاستعمال لانهُ يقال زفّ العروس الى بعلها اي اهداها اليهِ ولا يقال زفّ

الرجل الى المرأة الا ان يكون هذا من مقتضيات هذا العصر الذي استنوقت جمالهُ واصبح ونسآؤهُ رجالهُ حتى رأينا الرجل يأخذ المَهر ورأينا المرأة تتطالّ الى النهي والامر والامر لله ولا حول ولا قوة الا بالله

ويقولون انظر ان كان زيدٌ في دارهِ وسلهُ اذا كان الامر كذا فيأتون بان واذا في هذا الموضع وهو من التعريب الحرفي عن الافرنجية وكأن الذي استدرجهم الى ذلك ما يُرى في الكلام الفصيح من نحو قولنا افعل هذا ان استطعت وشتان ما بين الصيغتين وان تشابهتا في بادي الرأي لان قولنا افعل هذا هو في معنى الجواب لإن فالعبارة على تأويل ان استطعت فافعل وهذا بعيد في نحو المثالين المذكورين لانهما ليسا على معنى ان كان زيدٌ في دارهِ فانظر واذا كان الامر كذا فسلهُ والصواب ان تُبدَل اداة الشرط في مثل هذا بهل تقول انظر هل هو في دارهِ وسلهُ هل الامر كذا وقس على ذلك ما اشبههُ

ويقولون هذا الامر يجملني ان افعل كذا اي يحملني على فعلهِ فيزيدون أن على ثاني مفعولي جمل ولا وجه لزيادتها لتعذّر السبك بالمصدر والصواب يجملني أفعلُ . وقد ورد من هذا قول ابن عبد الظاهر

ما خلتُ من قبلهِ سبحان خالقهِ قُضبَ الزمرُّد ان يحملنَ بلُّورا

ويقولون اصبح الصباح وامسى المسآء . ولا معنى لهذا التركيب لان معنى اصبح دخل في الصباح ومثلهُ امسى اي دخل في المسآء . ولا معنى لدخول الصباح في الصباح او المسآء في المسآء . وانما يقال ذلك بالنسبة الى الانسان مثلاً تقول سهر حتى اصبح ودخل الدار حين امسى ونحو ذلك

لغة الجرائد

ويقولون بعث برسولٍ الى فلان وبعث اليهِ هديةً وكلاهما خلاف الصواب لان ما ينبعث بنفسهِ كالرسول تقول بعثتهُ وما ينبعث بغيرهِ كالهدية والكتاب تقول بعثت بهِ فتعدّي الفعل الى الاول بنفسهِ والى الثاني بالباء

ويقولون هو في رفاهٍ من العيش ولم يُنقل عنهم لفظ الرفاه وانما يقال رفاهة ورفاهية بتخفيف الياء

ويقولون استحسّ بالامر اي شعر بهِ أو استشعرهُ ولم يرد استحسّ في شيء من كلامهم ولكن يقال احسّ الامر واحسّ بهِ وقد يقال حسّ بصيغة المجرد والاولى افصح

ومثلهُ قولهم ذهب يستفحص عن كذا اي يفحص عنهُ وهذا ايضاً غير منقول

ويقولون رضخ لهُ اي اذعن وانقاد ولم يرد رضخ في شيء من هذا المعنى وانما الرضخ كسر الشيء اليابس يقال رضخ الجوزة ورضخ رأس الحية ويقال رضخ لهُ من مالهِ اذا اعطاهُ عطاء يسيراً

ويقولون رجلٌ جَلُود اي صاحب جَلَد يأتون بهِ على وزن فعُول وكذا رجلٌ شفُوق ورَحوم ونَصوح وكل ذلك خطأ والصواب جليد وشفيق ورحيم ونصيح

ويقولون اسداهُ الشكر على صنيعتهِ - كذا بتعدية الفعل الى اثنين - اي قضاهُ حقّ شكرها ولا يستعمل الاسداء بهذا المعنى وانما يقال اسدى اليهِ معروفاً اي صنعهُ وقد يقال أسدى اليهِ فقط وفي الحديث من اسدى اليكم معروفاً فكافئوهُ

(ستأتي البقية)

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون جلسوا في صاعة المنزل يعنون اكبر بيتٍ فيهِ او الموضع الذي يُستقبل فيهِ الزائر ولم ترد الصاعة لشيءٍ من المعنيين لكن جاء في المعنى الاول الرَّدْهة وهي كما عرّفها في لسان العرب البيت العظيم الذي لا يكون اعظم منهُ ويُستعمل في المعنى الثاني البهو وهو البيت المقدَّم امام البيوت واصلهُ البيت من شعر من بيوت الاعراب ثم نقلتهُ الحضر الى البنآء ودخل في قصور الملوك وزُين بالرياش والذهب وقد ورد ذكرهُ في نفح الطيب في الكلام على المستنصر بالله وهو في قصر مدينة الزهرآء قال وقعد المستنصر بالله على سرير الملك في البهو الاوسط من الابهآء المذهَّبة . وجآء في شعر لابي بكر الخوارَزمي من قصيدةٍ يصف فيها دار الصاحب بن عباد

وبهو تباهي الارض منهُ سمآءها بأوسع منها آخراً واوائلا

ومن قصيدةٍ للشيخ ابي الحسن صاحب البريد وهو ابن عمة الصاحب

فالربع بالمجد لا بالصحن متسعٌ والبهو لا بالحلى بل بالعلى بآهى

وللمأموني من قصيدةٍ يصف دار ابي نصر بن ابي زيد عند تقلدهِ الوزارة

بهوها يملأُ العيون بهآء صحنها يملأُ الصدور انشراحا

فالظاهر من هذا الوصف ان المراد بالبهو هو نفس ما يسمى عندنا اليوم بالصالة واما الردهة فلم نعثر عليها في كلام احد من المولدين لكن لا بأس ان تطلق على مواضع الاحتفال الفسيحة المقامة للخطابة والتمثيل وما اشبه ذلك من المجتمعات العمومية

ويقولون تكدّر من هذا الامر اي استآء منهُ واشتدّ عليهِ وقد كدّرهُ الامر واحدث عندهُ كدراً عظيماً ومنهم من يقول كدّرهُ بمعنى عنّفهُ وقرّعهُ وهذه الاخيرة من اصطلاح الاتراك وكل ذلك غريبٌ عن استعمال العرب وان امكن ردّهُ الى وجهٍ صحيح

ويقولون بين الدولتين عهدةٌ تجارية وجآء ذلك في عهدة برلين مثلاً ولا معنى للعهدة هنا لانها بمعنى تَبعة الامر ودَرَكهِ والصواب المعاهدة

ويقولون افاض القول في هذا المعنى اي توسع فيهِ وتبسّط وهذا الفعل لا يستعمل متعدياً وانما يقال افاض القوم في الحديث اذا اندفعوا فيه وخاضوا واكثروا واصلهُ من قولهم افاضوا من الموضع اذا اندفعوا بكثرة

ويقولون هذا امرٌ مثبوت اي ثابتٌ او مُثبَت وهو من تعبيرات العامة لانهم لا يكادون يفرقون بين فعَل وأفعل بل الغالب في كلامهم الاقتصار على فعَل المجرّد يميزون بين اللازم منهُ والمتعدي بالحركة . وهذا من اعظم مزالّ الخاصة لكثرة هذه الافعال واشتهارها حتى لا يكاد يداخلهم ريبٌ في صحتها وقد استُدرج بها اناسٌ من متقدمي الكتاب كما وقع لابي الفدآء حيث يقول في مقدمة تاريخهِ واما التوراة العبرانية فهي ايضاً مفسودة وكما في قولهِ في هذه المقدمة فصار المثبوت في الجدول كذا كذا سنةً مع انهُ يقول في السطر الذي قبلهُ وهو الذي اخترناهُ واثبتناهُ في جدولنا هذا . وفي كلام لسان الدين بن الخطيب عند ذكر الغارة على جيان فقفلنا ثانيةً غربها وجدّدنا كربها واستوعبنا حرقها وخربها وانما يقال اخرب المكان او خرّبهُ بالتثقيل ولا يقال خرَبهُ بالمجرد . ولأبي عبد الله بن الحجاج رواهُ لهُ

صاحب خزانة الادب

خرقت صفوفهم بأقبَّ نهدٍ مُراح السوط متموب العنانِ

والصواب متْعَب . ومثلهُ قول منذر بن سعيد من شعرآء الاندلس

لاتعجبوا من انني كنَّيتهُ من بعد ما قد سبَّنا وأذانا

يريد آذانا بالمدّ . وربما تعدى ذلك الى افعالٍ لم تجرِ على السنة العامة كما في بيت ابن هانئ المشهور

خفرت بسيف الفنج ذمة مغفري وفرت برمح القدّ درع تصبري

وانما يقال أخفر ذمتهُ او خفر بها ولا يقال خفرها . واغرب منهُ ورود مثل ذلك في كلام اناسٍ من اهل الجاهلية كقول عديّ بن زيد العباديّ

ويلومون فيكِ يا ابنة عبد م الله والقلب عندكم موثوقُ

يريد مُوثق وانما وقع لهُ ذلك لانهُ كان قرَويّا كما ذكر الاصفهاني في ترجمتهِ قال وقد اخذوا عليهِ في اشيآء عيبَ فيها . اه . وقد تقدم لنا ذكر طائفةٍ من الافعال التي يزيدون الهمزة في اولها خطأً ولا بأس ان نزيد هنا افعالاً أُخر توفيةً للفائدة . فمن ذلك انهم يقولون ارشاهُ اي اعطاهُ الرشوة . وآذن لهُ بكذا اي أذِن لهُ فيهِ ومنهم من يقول آذنهُ بكذا فيعدّونهُ بنفسه وانما يقال آذنهُ بالامر بمعنى اعلمهُ بهِ واشعرهُ . ويقولون اعاقهُ عن الامر وهذا امرٌ مُلِذ وامرٌ مُشين وامرٌ مُحِطٌّ بالشرف اي حاطٌّ للشرف فيزيدون على المفعول بآءً وقد تقدم مثلهُ . وهو مُصان من كذا ومُساق الى كذا وسلعةٌ مُباعة واحنى رأسهُ واذرف دمعهُ واهزل دابّتهُ وافسح لهُ موضعاً وآيس من الامر وأنشد الضالة وأسدل الحجاب . وفي كلام بعضهم

أبصرت بالشيء كذا معدًّى بالبآء وانما يقال بصرتُ بهِ (بضم الصاد وكسرها) وأبصرتهُ فالبآء تعاقب الهمزة . ومن هذا القبيل قولهم اغاظهُ واشغلهُ والافصح غاظهُ وشغلهُ بالمجرد

ويقولون اعتدوا على بعضهم البعض وظلموا بعضهم البعض ولا يتحصل لهذا التركيب معنى الا بعنآء وتكلفٍ بعيد وربما قالوا تقاسموهُ بين بعضهم البعض وهو اغرب وابعد عن التأويل والوجه اعتدوا بعضهم على بعض وظلموا بعضهم بعضاً وتقاسموهُ بينهم

ويقولون ادّاهُ حقهُ فيعدّون هذا الفعل الى مفعولين وهو تعبيرٌ عاميٌّ والصواب ادّى اليهِ حقهُ

ويقولون ثوبٌ سميك اي صفيق ومصدرهُ عندهم السمك والسماكة وكل ذلك من كلام العامة وانما السَمْك في اللغة بمعنى الارتفاع تقول بنى جداراً سمكهُ كذا ذراعاً وهو من اعلاهُ الى اسفلهِ وشيءٌ سامك اي عالٍ طويل ولم يُسمَع سميك ولا سماكة

ويقولون خرج الى المُتنزَّه يعنون المتنزَّه وهو المكان البعيد عن مستنقعات المياه ومجامع الناس ولم يُحكَ وزن افتعل من هذه المادّة . على انهم اذا ذكروا الفعل قالوا خرج يتنزّه ولم يقولوا يتنزه وكذلك سائر مشتقات هذه الكلمة ولم يسمع لهم وزن افتعل الا في اسم المكان المذكور وهو غريب

ويقولون ادّى اليهِ كذا لقآء عملهِ اي في مقابل عملهِ ولم يُنقل استعمال اللقآء بهذا المعنى

ويقولون تأمل منهُ خيراً اي رجاهُ وتوقعهُ وانما التأمل التثبت بالفكر او بالنظر ولا يجيء من الامل في شيء والصواب أمّل بحذف التاء وأمل بالتخفيف

ويقولون فعل هذا الامر عن طياشة ولا وجود للطياشة في اللغة والصواب عن طيش

ويقولون هل لا يجوز ان يكون الامر كذا وكذا وهل لم تزر زيدًا وهل ليس عمرٌو في الدار فيدخلون هل على النفي وهي مخصوصةٌ بالاثبات واكثرهم يكتب هل لا كلمةً واحدة على حد كتابة هلاّ التحضيضية وقد وقع مثل هذا لابن الجوزي في كتاب عقلاء المجانين حيث قال هلاّ يدل هذا على نقصان العلم والصواب استعمال الهمزة في كل ذلك

(ستأتي البقية)

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون تعرّف على فلان اذا احدث بهِ معرفة وهو من التعبير العامي ومن الغريب ان اصحاب اللغة لا يذكرون ما يعبّر بهِ عن هذا المعنى لكن جآء في كتب المولدين تعرّف بهِ معدًّى بالبآء وهو مبنيٌّ على قولك عرّفتهُ بهِ اذا جعلتهُ يعرفهُ على ما يؤخذ من عبارة المصباح . وقد ورد مثل هذا في الاغاني في اخبار عبادل ونسبهِ وهو قولهُ فحركتُ بعيري لأتعرّف بهنَّ وانشدهنَّ. ومثلهُ بعد سطر . وفي نفح الطيب في الكلام عن يوسف الدمشقي وكان من الذين اخفاهم الله لا يتعرّف بهِ الاّ من تعرّف لهُ اي اظهر لهُ معرفة نفسهِ . ومثلهُ في كلام ابن بطوطة وغيرهِ مما لا حاجة الى استقصآئهِ وفي كل ذلك كلامٌ لا محل لهُ في هذا المقام

ويقولون مكانٌ واطئٌ وقد وَطُؤَ المكان اي انخفض واطمأنّ ولم يرد من هذا الا قولهم الوطآء بفتح الواو وكسرها والميطآء لما انخفض من الارض بين النشاز والاشراف يقال هذه ارضٌ مستوية لا ربآء فيها ولا وطآء اي لا صعود فيها ولا انخفاض ولم يُسمَع من هذا فعل

ويقولون زرع الشجرة اي غرسها وانما الزرع للحبّ والبزر ولا يقال للشجرة وما في معناها

ويقولون سارت بهِ المركب فيؤنثون المركب وهو عجيب وقد ورد مثل هذا في سياقة الف ليلة وليلة ولا يُدرَى ما اصلهُ

ومثلهُ قولهم التهبت حشاهُ من الحزن وربما قالوا وجعتهُ رأسهُ ووجعتهُ

بطنهُ كما تقولهُ عامة اهل مصر يؤنثون هذه الالفاظ كلها وهي مذكرة وقد ورد شيءٌ من هذا في كلام بعض السالفين كقول ابن نباتة المصريّ

وسلبتَ لُبّي والحشا وجبت فمبيتُ بالايجاب والسلبِ

ومثلهُ قول ابن الفارض

وما كان يدري ما اجنُّ وما الذي حشايَ من السرّ المصون اكنَّت

ومن هذا قول البديع الهمذاني

ولي جسدٌ كواحدة المثاني ولي كبدٌ كثالثة الاثافي

وانما المثاني جمع مَثْنى وهو الوتر الثاني من اوتار العود فصوابهُ كواحد المثاني وربما ورد لهم عكس هذا فذكروا المؤنث كقول ابي تمام الطآئي

لعذلتهُ في دمنتين تقادما ممحوّتين لزينبٍ وربابِ

يريد تقادمتا وهو من الضرورات التي لا تباح للشاعر. ومثلهُ قول المأموني من شعرآء اليتيمة

من تحتهِ عينان منذ م انفتحا ما انطبقا

اي انفتحتا وانطبقتا . ومن ذلك قول البستيّ

الى حتفي مشى قدمي ارى قدمي اراق دمي

بتذكير الضمير العائد على القدم في قولهِ اراق وانما اوقعهُ في هذا طلب التجنيس بين ارى قدمي واراق دمي . وقد تبعهُ في هذا ابن حجة الحموي حيث يقول من بديعيتهِ

ورمتُ تلفيق صبري كي ارى قدمي يسعى معي فسعى لكن اراق دمي

ومن هذا القبيل قول صفيّ الدين الحلي

فقلبي باحسانكم فارغٌ وكفي بانعامكم ممتلي

فذكر الكف ولم تُسمع كذلك الا في بيتٍ تأوَّلوهُ . ومثلهُ قول ابن نباتة في المناظرة بين السيف والقلم اين انت من حظي الاسنى وكفي الاغنى. ومن ذلك قول لسان الدين بن الخطيب

في اشهرٍ عشرةٍ طحنتهُمْ فيا رحى الشؤم والبوار دُرِ

وفيهِ اما تذكير الرحى وهي مؤنثة او حذف الواو من قولهِ دُرِ لان عين الاجوف لا تُحذَف من امر الانثى

واغرب من ذلك اجرآؤهم جمع غير العاقل هذا المجرى كقول ابن هانئ الاندلسي يصف خيلاً

محجلة غُرًّا وزُهرًا نواصماً كأنّ قباطياً عليها منشَّرا

بالتذكير في وصف القباطيّ وهي جمع قبطية بكسر القاف وضمها لثيابٍ بيض رقاق من الكتان كانت تُنسج بمصر وهي منسوبةٌ الى القبط . ومثلهُ قول ابن المفضل البغدادي

خطرت فكاد الوُرق يسجع فوقها ان الحمام لمغرمٌ بالبانِ

وانما الوُرق جمع ورقآء وهي الحمامة لونها لون الرماد. وقول عبد الصمد الصفار

وشقائقٌ شقَّ القلوب كانهُ خدٌّ مليحٌ ضمّ صدغاً اسودا

فذكّر الشقائق وهي جمع شقيقة لواحدة الشقيق وهو النَّوْر المعروف . ومثلهُ قول النشابي

كما سبحت تبغي الحياة اراقمٌ على روضة فيها الاقاح المنوّرُ

وفيه التذكير وحذف اليآء من آخر الكلمة لان اصلها اقاحيّ بتشديد اليآء

وتخفيفها وانما يجوز الحذف مع التخفيف في الوقف كما في الكبير المتعال ونحوهِ . ومن الغريب ان هذه اللفظة شاعت كذلك بين الشعرآء حتى لا تكاد تجد من تفطن لاصلها او تنبه لكونها جمعاً وقد وردت فيما لا يحصى من الشعر كقول ابن عائشة الاندلسي

اذا كنت تهوى خدّهُ وهو روضةٌ　　بهِ الورد غضٌّ والاقاح مفلّجُ

وقول ابن الرقّاق

قلنا واين الاقاح قال لنا　　اودعتهُ ثغر من سق القدحا

وقول ابن قرناص

لرأيت نرجسها يغضّ جفونهُ　　عنا وثغر اقاحها يتبسمُ

وقول ابن منجك

ليَ من وجنتيهِ وردٌ جنيٌّ　　ومدامٌ من ثغرهِ وأقاحُ

هكذا بضم الحآء لان القصيدة مضمومة الرويّ واولها

ألديهِ نهب النفوس مباحُ　　رشأٌ سافك الدما سفّاحُ

ومثلهُ قول الآخر

تحيّر في الرياض فليس يدري　　أيجني الورد ام يجني الأقاحا

والامثلة في ذلك كثيرةٌ فنجتزئ منها بهذا القدر

(عوذٌ) ويقولون تناول طعام الغذآء عند فلان يريدون الغدآء بالدال المهملة وهو طعام الغداة وانما الغذآء مطلق القوت لا يراد بهِ طعامٌ مخصوص

ويقولون فلانٌ قبيح الفعائل يريدون جمع فعل او فعال وكلاهما لا يجمع هذا الجمع وقد جآء من هذا قول الحاجي رواهُ لهُ في خزانة الادب

وحاكت في فمائلها المواضي فيا لك مقلة غزلت وحاكت

ويقولون انشغل عنهُ اي عرض لهُ ما شغلهُ ولم يُحكَ وزن انفعل من من هذا الحرف وانما يقال شُغِلَ عنهُ بصيغة المجهول واشتغل

ويقولون هو شاعرٌ بليغ ناهيك عن شجاعتهِ اي فضلاً عن شجاعته مثلاً ولا يستعمل ناهيك بهذا المعنى انما يقال زيدٌ رجلٌ ناهيك من رجلٍ كما يقال كافيك من رجلٍ وحسبك من رجلٍ اي هو كافٍ لك فكأنهُ ينهاك عن طلب غيره

(ستأتي البقية)

الضِّياء

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون امكن لهُ ان يفعل كذا يعدّونهُ باللام وهو متعدٍّ بنفسهِ لم يرد في شيء من كلام المتقدمين الاّ كذلك تقول امكنتهُ من كذا اي جعلتهُ يتمكن منهُ مثل مكّنتهُ بالتشديد ثم تقول امكنني هـذا الامر على تقدير امكنني من نفسهِ كما صرّح بهِ في الاساس فاستغنوا عن الصلة والاصل محفوظ . وكأن اول من ادخل هذه اللام – ولم نجدها في كلام احدٍ قبل ابن بطوطة – سمع قول القائل هذا الامر ممكنٌ لي فتوهم انها لام التعدية فاجراها على الفعل وانما هي لام التقوية مثلها في قولك زيدٌ محبٌّ لي وعجبت من ضربك لعمرو وهذه اللام تزاد بعد الصفة والمصدر لتقوية عملها كما تقرر في كتب النحاة ولا تزاد بعد الفعل لاستغنائهِ عن التقوية فلا يقال احببت لزيد ولا ضربت لعمرو كما يظهر لك بالبديهة فتنبه

على ان من المحدثين من زاد هذه اللام في غير ذلك ولم تُسمَع زيادتها الا في الشعر لضرورة الوزن كقول الحافظ جمال الدين اليمريّ

واستنشقوا لهوا الربيع فانهُ	نم النسيم وعندهُ الطافُ

وانما يقال استنشق الهوآء ولا يقال استنشق لهُ . ومثلهُ قول ابي سعيد الرستميّ

فأَعمرُ لدنيا لولاك ما خُلقت	وأهل دنيـا لولاك ما خُلقوا

وقول محمد الحلبي الكوراني من المتأخرين

يسقي وان عزّت عليهِ ورام ان	يشفي لدآء محبـهِ وحريقـهِ

فيديرها من مقلتيهِ وتارةً	من وجنتيهِ وتارةً من ريقهِ

لغة الجرائد

وسيأتي لهذا نظائر من غير ذلك ان شآء الله

ويقولون زيدٌ كاتبٌ كما وانهُ شاعر فيزيدون واواً بين ما المصدرية وصلتها وهو من اغلاط العامة والصواب ترك الواو

ويقولون هو لا يرجع عن غيّهِ ولو مهما بذلت لهُ من النصح يريدون ولو بذلت لهُ من النصح مهما بذلت الاّ ان مهما لا تقع هذا الموقع لان لها الصدر فالصواب ان يقال ولو بذلت لهُ من النصح ما بذلت او لا يرجع عن غيهِ مهما بذلت لهُ من النصح

ويقولون ازورهُ رغماً عن هجرهِ لي ولا معنى للرغم هنا انما هو من التعريب الحرفي والذي يقال في هذا المقام ازورهُ مع هجرهِ لي او على هجرهِ لي وهو المعنى المراد من التعبير الافرنجي

ويقولون لما يجيئك زيدٌ اكرمهُ فيدخلون لما على المضارع وهي مخصوصةٌ بالماضي والصواب استعمال اذا في مكانها يقال اذا جآءك زيدٌ فاكرمهُ. وقد ورد من هذا قول ابن حجة الحموي

والنبت يضبطها بشكلٍ معربٍ   لمّا يزيد الطير في التلحينِ

ومثل هذا استعمالهم قطُّ للزمان المستقبل يقولون لا افعلهُ قطُّ ومن هذا ايضاً قول النواجي

مصرُ قالت دمشقُ لا   تفتخرْ قطُّ بأسمها

وقول الخوارزمي

ويامن لست ارضى قطُّ   بالبحر لهُ قطره

وعكسهُ استعمالهم ابداً للزمن الماضي ومنهُ قول عُبَيد الله الميكالي

لك في المحاسن معجزاتٌ جمةٌ ابداً لغيرك في الورى لم تُجمَعِ

ويقولون افعل هذا ولئن كلفك بعض المشقة يريدون وان كلفك فيزيدون اللام قبل إن الوصلية وهي انما تزاد قبل الشرطية توطئةً لقسم محذوف تقول لئن لم تفعل هذا لتندمنَّ اي والله لئن لم تفعل مثلاً فالصواب حذف هذه اللام

ويقولون لا يجب ان تفعل كذا اي يجب ان لا تفعل ولا يخفى الفرق بين نفي الوجوب ووجوب النفي فانهُ على الاول يبقى الفعل جائزاً وبخلافهِ على الثاني كما يظهر بادنى تأمل

ويقولون لا آتيك ما زلت حياً يريدون ما دمت حياً فيجعلون ما قبل زال مصدريةً زمانية ولا يخفى ان معنى ما زال ما انقطع فاذا جُعلت ما مصدريةً على فرض صحة استعمال الفعل بدون النفي اوشبههِ كان المعنى لا آتيك مدة انقطاعي عن الحياة وهو عكس المراد . ومن الغريب أن ممن سقط في هذا ابن خلدون حيث قال في الفصل الخامس من الكتاب الاول ولا تزال الصناعات في التناقص ما زال المصر في التناقص اللهمَّ الا ان يكون هذا من غلط النساخ ولعلهُ الاقرب

ويقولون في مقام الاخبار لا زال زيدٌ يفعل كذا يعنون ما زال يفعل ولا لا تدخل على الماضي الا مع التكرار او العطف على منفيٍّ نحو لا صدَّق ولا صلّى وما زرت زيداً ولا زارني والاَّ صار الكلام معها انشاءً وانقلب زمان الفعل الى الاستقبال

ويقولون اذا لا سمح الله حدث كذا أو ان لا سمح الله حدث كذا . .

فيفصلون بين اذا وما اضيفت اليهِ وبين إن وشرطها وكلاهما لا يجوز فالصواب تأخير الجملة المعترضة . وقد وقع مثل هذا لبديع الزمان في احدى رسائلهِ الى الامام ابي الطيب حيث يقول وان والعياذ بالله لم يوافق مرادهُ قدَراً . ومن اغرب ما جآء من هذا القبيل قول الصاحب بن عبّاد

فان عسى ملتَ الى التباطي صفعتُ بالنعل قفا بقراط

ففصل بين ان وفعلها بعسى وهو من التراكيب التي لا تصحّ ولا يمكن تصحيحها بوجه على ان المعنى الذي يريدهُ من عسى مستفادٌ من الشرط نفسهِ فزيادتها خطأٌ في اللفظ لغوٌ في المعنى

ويقولون قلت لهُ أن يفعل كذا وأن لا تقع بعد لفظ القول والصواب قلت لهُ ليفعل بلام الامر وان شئت حذفت اللام وابقيت الفعل مجزوماً او رفعتهُ ومن الاول قول الراجز

قلتُ لبوابٍ لديهِ دارها تئذَنْ فاني حَمُها وجارها

ومن الثاني قول المهلهل

قل لبني بكرٍ يردُّونهُ او يصبروا للصيلم الخنفقيق

على ان من المولدين من اتفق لهُ استعمال ذلك في الشعر كقول ابن عبد العزيز

فقولا لطبي ان يزول فانهُ يرى لكما حق الموالي على العبدِ

وربما زاد بعضهم البآء قبل أنْ وانما تزاد البآء في مثل هذا اذا كان القول بمعنى الرأي والمذهب لا على اصل معناهُ ومن هذا قول ابن المطار

وقل لعليل الطرف عني بانني صحيح التصابي والفؤاد عليلُ

وربما زادوا البآء في غير ذلك كقول ابن اسد الفارقي

وللصهبآء اسمآءٌ ولكن   نسيتُ بأن في الاسمآء ريقا

ولاجه لزيادتها هنا لانك تقول نسيت الامر ولا تقول نسيت بهِ . ومثلهُ قول ابن بقيّ

ودّعتُ من اهوى وقلت تأسفاً   صعبٌ عليّ بأن اراك مفارقي

فزادها على المبتدأ وهي لم تسمع كذلك الا في قولهم بحسبك درهمٌ . على ان اكثر ما سُمعت هذه الزيادة اذا كان مدخول البآء مفتتحاً بأنْ او أنَّ المصدريتين لكثرة ورود هذه البآء هناك حتى تنوسي المراد منها ولذلك ترى اكثر كتابنا اليوم يقولون لا يخفى بأن الامر كذا ويسرّني بأن يكون زيدٌ كذا وهلمّ جرّا مع انهم لو استعملوا المصدر في ذلك كلهِ لم يكن لهذه البآء محلٌ عندهم . ومن الغريب ان ممن استُدرج بهذا عنترة العبسيّ في معلقتهِ المشهورة حيث يقول

ولقد خشيت بان اموت ولم تدر   في الحرب دائرةٌ على ابني ضمضم

وقول من قال ان البآء تزاد على مفعول خشي ليس بشيء لانهُ لو استعمل الاسم هنا لم يقل خشيت بالموت . وانكر ما جآء من مواضع زيادتها قول ابن حجة الحموي رواهُ لنفسهِ في خزانة الادب

منعّمةٌ لفآء مهضومة الحشا   تكاد بأن تنقدَّ من دقة الخصرِ

فزادها في خبر كاد وهو من المواضع التي لا تدخلها أن الا شذوذاً فضلاً عن اشكال دخولها في هذا الباب من اصلهِ فما عتم ان زاد هذه الطينة بلةً بدخول البآء   (ستأتي البقية)

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون رأيتهُ اكثر من مرة وجآءني اكثر من واحدٍ ومقتضاهُ اثبات الكثرة للمرة وللواحد لان المفضَّل عليهِ في معنًى من المعاني لا بد ان يشارك المفضَّل في ذلك المعنى فقولك بكرٌ اشرف من خالد يتضمن اثبات الشرف لخالد مع زيادة بكرٍ عليهِ فيهِ والظاهر ان هذا التعبير منقول عن التركيب الافرنجي والعرب يستعملون هنا لفظ غير يقولون رأيتهُ غير مرّةٍ وجآءني غيرُ واحد لان غير الواحد لا بد ان يكون اثنين فما فوق

ويقولون هنأْ القادم بسلامة الوصول يعنون بوصولهِ سالماً وهي من العبارات الشائعة التي لا تكاد تخلو منها جريدة ولا يخفى ما فيها من فاسد التعبير لان مفادها اثبات السلامة للوصول لا للقادم والوصول لا يوصف بكونهِ سالماً او غير سالم

ويقولون تخرَّج من هذه المدرسة كذا كذا تلميذاً يريدون خرج ولا يأتي تخرَّج بهذا المعنى ولكن يقال خرَّجت التلميذ تخريجاً اذا ادّبتهُ ودرّبتهُ فتخرَّج هو اي تأدّب وقد تخرَّج على فلان وتخرَّج في مدرسة كذا وهو خرّيج فلان

ويقولون تعذَّر عن الامر اي امتنع عليهِ فعلهُ وعجز عنهُ والصواب تعذَّر عليهِ الامر

ويقولون استلف منهُ سُلْفةً بالضم اي اقترض قرضاً وهي من الالفاظ الشائعة عند عامة مصر ولم يرد استلف في شيء من اللغة انما يقال استسلف

منهُ مالاً وتسلَّف والاسم السلَف بفتحتين وهو القرض بلا منفعة واما السُلفة فلم تأتِ بهذا المعنى

ويقولون هذا امرٌ ذو خطارة يعنون مصدر الخطير وانما يقال في هذا المعنى الخَطَر والخطورة ولم يُسمع الخطارة

ويقولون رغب الشيء وشيءٌ مرغوب يعدّونهُ بنفسهِ والصواب رغب فيهِ

ويقولون طلب الحظوى بهذه النعمة وسرّتني الحظوى بلقآء فلان والصواب الحُظوة بالهآء . ومن هذا قولهم سرّتني رؤياك بالالف ايضاً وانما الرؤيا في النوم خاصةً واما في اليقظة فيقال الرؤية بالهآء وهي اللغة الفصحى

ويقولون في جمع السيّد اسياد وهي من لفظ العامة لانهم يقولون في المفرد سِيد بالكسر مثال عِيد وانما السِيد الذئب والصواب جمعهُ على سادة مثل عيّل وعالة وكلاهما نادر

ومن هذا الباب قولهم في جمع الكُسوة كساوي ولا وجه لهذه الصيغة في جمع هذه الكلمة والصواب الكُسَى بالقصر كما تقدم في غير هذا الموضع . وقد ورد مثل هذا في مروج الذهب للمسعودي حيث يقول في الكلام عن كسرى ابرويز وامر لجنود موريقش بالاموال والمراكب والكساوي وهو من مثلهِ غريب

ومن ذلك جمعهم السطح على اسطحة واساطح وهذا الثاني جمع الجمع والصواب سطوح . وقولهم في جمع القرية قرايا كانهم جمعوا القريّة بتشديد اليآء . وقد جآء هذا الجمع في تاريخ ابي الفدآء في الكلام على غزوة الدمستق

الضياء

لحلب حيث يقول ثم ارتحل عائداً الى بلادهِ ولم ينهب قرايا حلب . ومثلهُ قولهُ في الكلام على مقتل الامين وأخذوا رأسهُ ومضوا بهِ الى طاهر فنصبهُ على برجٍ من ابرجة بغداد يريد ابراج . ومن هـذا قول نزهون الغرناطية الشاعرة

البدر يطلع من ازرّتهِ والغصن يمرح في غلائلهِ

وانما يجمع الزرّ على أزرار

ومن هذا يقولون جآءوا عرايا كانهُ جمع عُريان على حدّ نُدمان وندامى وكذا يقولون في جمع المؤنث لكن نصّ اصحاب اللغة على ان هذا الحرف لا يكسَّر اي لا يجمع جمعاً مكسراً وانما يقال في جمعهِ عُريانون ونسآء عُريانات

ويقولون اصبح القوم يشكون الجوع والعرآء كذا بالمدّ والصواب العُرْي بالضمّ وسكون الرآء

ويقولون غليت المآء فيستعملون غلى متعدياً وهو لازم يقال غلى المآء يغلي غلياً وغلَيَاناً واغليتهُ انا اغلآء يتعدى بالالف

ويقولون أجَّلهُ في الامر الى بعد كذا وبقيت عندهُ الى قبل المغرب والى لا تدخل من الظروف الغير المتمكنة الا على متى واين وحيث وباقيها لا يجرّ الا بمن والصواب الى ما بعد كذا والى ما قبل المغرب

ويقولون والأعجب من ذلك ان الامر كذا وكذا وهذا اخي الاكبر مني ومن هذا قول السيوطي في المقامة الوردية والاشرف من كل ريحانٍ فخراً والمقرر في كتب النحاة ان الى ومن لا تجتمعان مع افعل التفضيل فالصواب ان تُحذَف احداهما فيقال والأعجب ان الامر كذا او وأعجب من

ذلك ان الامر كذا وهذا اخي الاكبر او اخي الذي هو اكبر مني وقس على ذلك

ويقولون رجلٌ ثورويّ على مثال فوضويّ اي من اصحاب الثورة وهم الثورويون ولا وجه لزيادة هذه الواو قبل يآء النسبة وكانهم يتجافون عن ان يقولوا ثوريّ لئلاّ يلتبس بالمنسوب الى الثور على ان الثور لو فطنوا مشتق من الثوَران لانهُ يثور او لانهُ يثير الارض فالشركة حاصلة على كل حال

ويقولون ارتكب في هذا الامر جُنحةً بالضم اي ذنباً يسيراً وقد جنّحهُ تجنيحاً اذا نسب اليهِ الجنحة وكلاهما لم يرد في اللغة انما جآء الجُناح بالضمّ بمعنى الذنب وكأن الجنحة محرَّفةٌ عنهُ

ويقولون هم خصمآء فلان يريدون جمع خصم وانما الخصمآء جمع خصيم وهو الشديد الخصومة والصواب خصوم

ويقولون أجّر المنزل تأجيراً اي اكتراهُ وهو عكس المعنى لان التأجير يكون من المالك تقول أجّرتهُ المنزل فاستأجرهُ

ويقولون صادق المجلس على كذا يعنون اقرَّهُ ووافق عليهِ وانما يقال صادقتهُ من الصداقة وقد يكون بمعنى صدَقتهُ (بالتخفيف) وصدَقني خلاف كاذبتهُ . ومنهم من يقول صدّق عليهِ تصديقاً والتصديق في اللغة خلاف التكذيب فكلاهما غير الصواب

ويقولون صرّح لهُ ان يفعل كذا بمعنى أذِن لهُ واطلق لهُ ان يفعل ولم يأتِ صرّح في شيء من هذا المعنى

ويقولون أشّر على الصك تأشيراً اي رسم عليهِ علامةً تفيد التوقيع

اخذوهُ من الاشارة على توهم أصالة الهمزة في اولها وهو من كلام العامة . على ان الاشارة لا تفيد ما يريدونهُ من ذلك والصواب ان يقال وقَّع على الصك او أعلم عليهِ اذا لم يُرَد صريح التوقيع (ستأتي البقية)

الضِيَاء

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

وهناك الفاظٌ وصيغٌ غريبة انفرد بها بعض كتّابنا منهـا عن زيادة تأنقٍ ومغالاةٍ في طلب الإغراب فيخبطون في استعمال الفاظ اللغة الى ما يخرجها عن وضعها ويكسوها ثوباً من القلق والابهام ومنها عن قلةٍ في المادة وجهلٍ بمفرادت اللغة ووجوه استعمالها فيأتي بها الكلام في منتهى الركاكة والسقم . والامثلة من الطرفين كثيرةٌ نجتزئ بايراد بعضهـا عبرةً للمنتقد وتنبيهاً للمقلد

فمن امثلة الاولى قول القائل « ان تلك السجون كانت منبت الاوبآء ومبترَك الامراض » ولفظ المبترك كما تراهُ غريبٌ في هذا الموضع لا يكاد يُستخرَج لهُ معنًى الا بعد اطالة البحث وتقليب النظر فيما يوافقهُ من التفسير اللغويّ ولعلّ اقرب ما يأوَّل بهِ ان يُحمَل من قولهم ابترك السحاب اذا الحّ بالمطر فكأن المعنى ان الامراض تلحّ فيها على المسجونين . ولا يخفى ما في هذا التفسير من التكلف والبعد فضلاً عن ايراد مثل هذه اللفظة في جريدةٍ يقرأها التاجر والصانع والفلاح فما ضرّهُ لو قال ومستقرّ الامراض او مستوطَن الامراض وكفى نفسهُ وقرّآءهُ هذا العنت الوبيل

ومن ذلك قولهُ « اثبتت حقوقها بما لم يبق معهُ للريب بال » . قال في القاموس البال الحال والخاطر والقلب والحوت العظيم والمرّ الذي يُعتمَل بهِ في ارض الزرع ورخآء العيش وانظر ايها يناسب هذا الموضع

وقولهُ « دخان المعامل وعِثيَر ايدي الصناع » اي ما يثيرونهُ من الغبار

بايديهم والعِثير مخصوصٌ بالغبار الذي تثيرهُ الارجل في المشي الا اذا اراد ان اولئك الصناع كانوا يمشون على ايديهم

ومن تلك الامثلة قول الآخر « نشبت الحرب وألقت اوزارها » يريد بقولهِ القت اوزارها تقوية الجملة الاولى التي هي قولهُ نشبت الحرب لظنهِ ان الجملتين بمعنى واحد وهو وهمٌ بيّن فان الاوزار جمع وِزر بالكسر بمعنى الثقل ويراد باوزار الحرب العُدَد والاسلحة التي تباشَر بها وظاهرٌ أن القاء الاسلحة مفهومهُ ترك الحرب ومنهُ في سورة محمد « حتى تَضَع الحرب اوزارها » قال البيضاوي اي آلاتها واثقالها التي لا تقوم الا بها كالسلاح والكُراع اي تنقضي الحرب . اه

ومن هذا القبيل قول الآخر اخنى عليهم الدهر بكلكلهِ وهوِ من مضحكات الكلام فانهُ يقال اخنى عليهم الدهر اي اهلكهم واتى عليهم والكلكل الصدر ولا معنى لان يقال اهلكهم الدهر بصدرهِ وكأن هذه العبارة تحرفت على الكاتب لانهُ يقال اناخ عليهم الدهر بكلكلهِ على تشبيه الدهر بالبعير اذا برك بصدرهِ على الشيء ويقال ايضاً طحنهم الدهر بكلكلهِ وجرّ عليهم كلاكلهُ قال

اذا ما الدهر جرّ على أُناسٍ كلاكلهُ اناخ بآخرينا

ومن ذلك قول الآخر « بسطت اسباب العمران رواقها » وهو من التراكيب التي لا معنى لها لان الاسباب بمعنى الحبال استعارها للعمران على جعلها بمعنى الوسائل وهو استعمالٌ سائغ ولكنهُ جعل لتلك الاسباب رواقاً فافسد لان ذلك مما لا يُتصور في حقيقةٍ ولا مجاز ولا يمكن ردّهُ الى

الضيآء

تفسير صحيح

وقولهُ « شيّد معالم الحضارة » وهو يحسب ان المعالم شيء من البنيان فجعلها مما يشيَّد . قال في لسان العرب المَعلَمَ الاثر يُستدَلّ بهِ على الطريق اه . فوجه الكلام ان يقال اوضح معالم الحضارة مثلاً اي اظهر ما طمس من آثارها وهو التعبير الذي تراهُ في كلام الفصحآء .

وقولهُ « النسآء اللواتي أُدليت الاحكام اليهن » يعني أُسنِدت ولم يُسمَع استعمال ادلى بهذا المعنى ولا جآء في نصوص اللغة ما يحتمل ذلك فيهِ

ومن ذلك قول الآخر « الطاعنات بالاحداق » يصف نسآء بفتنة النظر فما زاد على ان جعل احداقهنَّ رماحاً وهو اغرب ما سُمِع من ضروب التشبيه

وقولهُ « لم يوشك ان حلّ هذا المحل حتى سعى لينال هذه الزيادة » يريد لم يلبث بعد ان حلّ اولم يوشك ان يحلّ لان خبر اوشك لا يكون الا فعلاً مضارعاً فعدل عن وجه الكلام الى هذا التركيب الغريب

وقولهُ « عقدوا خناصرهم على هذا الامر » اي عقدوا عزائمهم عليهِ وليس هذا التعبير في شيء من هذا المعنى انما يقال عقد خنصرهُ على كذا اي اشار الى تفرُّدهِ في نوعهِ او الى انهُ الاول بين امثالهِ وهو مأخوذ من العقد بالاصابع للدلالة على العدد وقد تقدم لنا شرح ذلك مفصلاً في الجزء الثاني من مجلة البيان (صفحة ٨٨ وما يليها)

وآية الغرابة في ذلك كلهِ قول القائل « فقد يحصل ان يكون ذيل المحصول في هذا العام غليظاً » اي ان تكون الغلال وافرة فلينظر المطالع هل رأى في زمانهِ اغلظ من هذا الذيل . . . . .

ومن امثلة الضرب الثاني قول القائل « سأل شورهُ في هذا الامر » اي مشورتهُ وهو من الفاظ العامة لانهم يقولون شار عليهِ بكذا وانا لا اشور عليك بهذا الامر

وقول الآخر « سهي الشيء عن بالهِ » وهو من التعبيرات العامية ايضاً وفيهِ غلطتان احداهما اخراج سها الى باب علم وصوابهُ من باب نصر والثانية اسنادهُ الى الشيء وانما يقال سهوت عن الشيء ولا يقال سها الشيء عني

وقول الآخر « ارجو اليهِ ان يفعل كذا » اي ارغب اليهِ والصواب ارجو منهُ . على ان الرجآء بمعنى الامل واستعمالهُ بمعنى الرغبة عاميّ

ومن ذلك قول الآخر « الذين لا ذمة لهم ولا ذمام » فظنّ الذمة شيئاً والذمام شيئاً آخر وهما على الحقيقة شيءٌ واحد . قال في لسان العرب وفي الحديث ذكرُ الذِمّة والذِمام وهما بمعنى العهد والامان والضمان والحرمة والحق . اه

وقولهُ « هوّم عليهِ بالحسام » يريد هوّل عليهِ بهِ اي خوّفهُ وشتان بين التهويم والتهويل

وقول الآخر « يحمو ويحترق » اي يحمَى وكانهُ بناهُ على الحموّ مصدر حَمِي وهو من المصادر النادرة

وقولهُ « قريةٌ قفرى » هكذا بالقصر كانها مؤنث قفران على حدّ سكرى وسكران وفي كلام غيرهِ قفرآء بالمدّ مثال حمرآء وكلاهما غلط وانما يقال بلدةٌ قفرٌ بترك التأنيث وان شئت قلت قفرةٌ بالتآء

وقولهُ « صفار البيض » اي ما في باطنهِ من المُحّ الاصفر وكأنهُ من

التسمية بالمصدر على ما هو في لغة العامةّ فانهم يقولون الصفار والخضار وغير ذلك قياساً على السواد والبياض ومن الغريب ان مثل هذا وقع في شعر لمجير الدين بن تميم وهو قولهُ

حبيبي وعدتَ الكاس منك بقبلةٍ   وأعقب ذاك الوعدَ منك نفارُ
وما كان هذا لونها غير انها   علاها لطول الانتظار صفارُ

وقول الآخر « رضوا بتوزيع النفقات بما فيهِ المضوان القبطيّان » وليُنظَر ما معنى هذه الكلمات الاخيرة

وقولهُ « حصل التنبيه على الموظفين بمدم اعطآء الاخبار » اي أُمِروا بذلك ولم يُنقل استعمال التنبيه بهذا المعنى وانما هو من كلام العامةّ

وقول الآخر « لا يصلح ان يؤخذ حجةً طالما ان كتب اللغة لم تحط بكل الالفاظ » يريد ما دامت كتب اللغة لم تحط فجعل طالما ظرفاً وهي من قبيح اغلاط العامة

وقول الآخر « احتفُلت هذه الاعياد » فجعل احتفل متعدياً وهو لا يكون الاّ لازماً

وقولهُ « لا يحقّ سوى للاله » ففصل بين سوى وما اضيفت اليهِ باللام والصواب لسوى الاله او الاّ للاله وهي من الاغلاط القديمة التي سبق لنا التنبيه عليها في غير هذا الموضع

واغرب ما جآء من هذا قول القائل « سيشرع المجلس البلدي بعمل مناقصة عن توريد اولاً الرمل وثانياً العربات » الى آخرهِ وهذا مما قصّرت عنهُ لغة الدواوين

(ستأتي البقية)

لغة الجرائد

(تتمة ما في الاجزآء السابقة)

ولقد اطلنا في هذا الفصل الى حدٍّ لم يكن في النية بلوغهُ ولعلهُ ادّى الى سأم بعض القرّآء وان آنسنا من جمهورهم تلقيهُ بالهشاشة والارتياح . على انهُ قد بقي من مثل ما اوردناهُ شيءٌ كثير حتى اننا لا نكاد نتصفح مقالةً من جريدةٍ او مجلة او فصلاً من كتابٍ عربيٍّ او معرَّب الا نجد فيهِ مواضع حريةً بالتنبيه بحيث لو اردنا تتبُّع كل ما نراهُ مخالفاً للصحة لزم ان لا نختم هذه المقالة . ولذلك فانَّا نأمل ان يكون ما ذكرناهُ في هذه النبذة كافياً لان يدعو اذكيآء كتابنا ومن يهمهُ منهم تصحيح لغتهِ وتنزيهها عن شوائب الاوهام ان يتنبهوا لتولي ذلك بانفسهم ومراجعة نصوص اللغة فيما يشتبه عليهم من الالفاظ فان ذلك اجدى عليهم واوسع فائدةً من تنبيههم على كلمةٍ كلمة وكثيراً ما تتفق لهم الفائدة يتناولونها عن غير قصدٍ فضلاً عما يرتسم في ملكاتهم من فصيح الاساليب التي تتكرر عليهم في تلك الاسفار . ولا يتوهمنَّ ان الوصول الى اصلاح تلك الهفوات يقضي عليهم باستيعاب موادّ اللغة حتى يكونوا جميعهم لغويين كما لا يلزمهم ان يدركوا الغاية منهُ في يومٍ واحد ولا في شهرٍ واحد ولكن لو استثبت احدهم صحة كلمةٍ واحدة في اليوم لم يأتِ عليهِ الا زمنٌ قليل حتى يخلص كلامهُ من اكثر تلك العيوب

وهنا نرفع كلمات شكرنا الى حضرات رصفآئنا الادبآء لما آنسنا فيهم من الاقبال على ما كتبناهُ في هذا الفصل والحرص على تتبعهِ والعمل بهِ وما قلدنا بهِ جميل رأيهم من احماد صنعنا وتقريظهِ مع تفضل بعضهم بنقل

لغة الجرائد

تلك المآخذ على صفحات جرائدهم سعياً في زيادة انتشارها وتعميم نفعها .
بيدأنّا لا بدّ لنا ان نشير في هذا الموضع الى اناسٍ منهم لم نبرح الى يوم كتابة هذه السطور نرى تلك الاغلاط تتكرر في كلامهم فنجد في الفاظهم امثال العائلة ولا يخفاك وصادق المجلس على كذا والقوم الأغراب وامعن النظر وأسدل الستار والاعيان المباعة والمداولات في القضايا ورضخ الى النصيحة والوحوش الكاسرة وامكن لي نوال الشيء وشاع الامر في النوادي الى غير ذلك مما سبق لنا التنبيه عليهِ وهذه كلها مما نقلناهُ من عددٍ واحد من احدى الجرائد. وما كان اصلاح هذه الكلمات بالامر البعيد على هذا الكاتب لو شآء . الاصلاح اذ لم يكن عليهِ الا ان يعير انتباههُ لما مرّ بهِ من المآخذ المذكورة وهي لا تتعدى العشر الى الخمس عشرة كلمة في كل مرة ولكن الظاهر ان بعض كتّابنا يعز عليهم الاقلاع عما تعوّدوهُ من الركاكة والخطآء شأن البلاد في سائر ما ألفتهُ حتى في صناعتها وزراعتها وتربية ابنآئها ومعالجة ادوآئها وشديدٌ على الانسان ما لم يعوّد . ولعلّ هناك مَن جذب بعنانهِ الكبر والدعوى فتمثل لهُ ان في التصحيح اعترافاً بالغلط فآثر ان يمضي على غلطهِ ايهاماً وتغريراً ومكابرةً في الحقائق مع ان كل من تصفح كلامنا في هذه المقالة يرى اننا قد تحامينا كل ما يبعث على الأَنفة ويدعو الى الإِبآء . لانا لم نومئ الى واحدةٍ من تلك الجرائد بعينها ولم نكد ننقل من احداها عبارةً بحرفها مخافة ان يُتنبَّه الى موضع النقل فيفوتنا ما قصدناهُ من اقبال الكتّاب على تصحيح كتاباتهم وما ننويهِ من صدق الخدمة واخلاص القصد في تقويم أَوَد اللغة وهو الغرض الذي طالما توخيناهُ وسعينا لهُ منذ

الضيآء

القينا العصا في هذه الديار وآنسنا فيها من حركة الاقلام وانتشار المطبوعات ما آذن بتجدد حياة اللغة ورأينا من تفشي التحريف واللحن والصيغ العامية والاعجمية ما خشينا معهُ ان يكون ذلك الانتعاش في اللغة مدرجةً الى تأصل الفساد فيها بما يتعذر اقتلاعهُ . وكان اول ما توجهنا لهُ أنْ عزمنا على استئناف طبع كتابنا في المترادف الذي سبق الالماع اليهِ في احد اجزاء الضياء ووضعهِ بين ايدي الكتاب والدارسين ايثاراً لهم بما يتضمنهُ من وجوه التعبير الصحيح في اكثر ضروب المعاني المتداولة واحياءً لكثير من ميّت الفاظ اللغة وتراكيبها التي انقطع عهد الاقلام بها منذ قرون . فلما اخفق السعي فيهِ وجّهنا القصد صوب المجمع اللغويّ الذي كان قد شُرع في تأليفهِ في هذه العاصمة رجاء ان نستنهض الهمم الى استئناف العمل فيهِ وشرعنا في مقالتنا اللغة والعصر نبين فيها ما وسعهُ علمنا القاصر من طريقة العرب في وضع الفاظ اللغة واشتقاق بعضها من بعض تذرُّعاً بذلك الى وضع الفاظٍ للمعاني المستحدثة مما كان غرض المجمع المشار اليهِ فكان كل ما سطّرناهُ في هذا السبيل صرخةً في واد او نفخةً في رماد . ورأينا ان البحث الذي خضنا فيهِ هناك اذا لم يترتب عليهِ بحثٌ عمليٌّ مما تقدم الايماء اليهِ اقتصرت فائدتهُ على بعض الخاصة والمتبحرين في اللغة وقليلٌ ما هم فاهملنا تتمة الكلام فيهِ وعدلنا الى انتقاد لغة الجرائد وبيان ما انتشر فيها من الاغلاط الشائعة مع الاشارة الى وجوه تصحيحها علماً بان هذا من اسهل سبل الاصلاح واقربها لأنا لم ننحُ فيهِ منحى القواعد الكلية كما فعلنا في مبحث اللغة والعصر ولعلّ هذا وقد آنسنا فيهِ مخايل النجح يكون تمهيداً لما هو اهمّ منهُ مكاناً واعمّ

لغة الجرائد

منفعة ان شآء الله تعالى والامور مرهونة باوقاتها

وقبل ان نمسح القلم من هذا الفصل لا بد لنا من ذكر امرٍ فاجأتنا بهِ احدى المجلات الادبية بما لم نتوقعهُ ولعل ذكرهُ لا يخلو من فائدةٍ وتبصرة . وذلك ان بعض رصفآئنا الالبآء توهم اننا نريد من هذا البحث مناقشة اصحاب الجرائد فقام يردّ علينا ويتمحل الحجج والاعذار تصحيحاً لبعض ما نبهنا عليهِ من الاغلاط ـ ولعلهُ توخى منها ما كان قد اتفق لهُ السقوط فيهِ ـ فكدّ ذهنهُ واسهر جفنهُ في البحث وتقليب الصحف ثم جآءنا بامورٍ كانت ابلغ في الدلالة على ما اجتهد في التبرُّؤ منهُ وحاصلها تخريج بعض تلك الاوهام على بعض المذاهب الساقطة واحالة بعضها على بعض اللغات المتروكة وتوجيه بعضها على وجوهٍ من التأويل والمجاز مما نحن اعلم بهِ ومما هو بعيدٌ عن غرضنا بمراحل . وقد علم كل من اطلع على كلامنا من ذوي البصائر أنا اوردنا ما اوردناهُ من المآخذ بقصد التنبيه الى ما ينبغي اجتنابهُ فيما يُكتَب لا بقصد التخطئة لما قد كُتب ولو ذهبنا الى التخريج والاعتذار كما يريد هذا الاديب لما كتبنا في هذا المعنى حرفاً اذ قلما تجد تركيباً مخالفاً للصحة الا ولهُ وجهٌ يُردّ اليهِ ولو حملاً على بعض شواذ الكلام وحينئذٍ فعلى اللغة السلام . على ان التخريج انما يُنحى فيما يصدر عن قائلهِ سهواً او لضرورةٍ لا فيما يُرتكَب عن جهلٍ او في سعةٍ من اجتنابهِ ولا على ان يُجعَل قاعدةً يسوّغ بها ركوب الشطط ثم تُتكلَّف لهُ الاعذار الباردة والحجج الواهنة وهذا القدر كافٍ في هذا المقام والسلام على من اتّبع الهدى

● وثائق من النقد الغربى الحديث

مختارات من نقد ت. س. إليوت

ترجمة: ماهر شفيق فريد

١ - تربية الذوق (١٩١٩)
٢ - ويتمان وتنسون (١٩٢٦)
٣ - صوفية بليك (١٩٢٧)
٤ - نبش جثة ارتجالاً (١٩٢٨)
٥ - مدخل إلى جوته (١٩٢٩)
٦ - موت آرثر (١٩٣٤)
٧ - صحفيو الأمس واليوم (١٩٤٠)
٨ - عبقرية رديارد كبلنج التى لا تذبل (١٩٥٨)
٩ - ألدس هكسلى (١٩٦٥)
١٠ - رتشارد ألدنجتن (١٩٦٥)

تربية الذوق (١٩١٩)

(نشرت فى مجلة ذى أثينيوم ٢٧ يوليه ١٩١٩)

الأدب الإنجليزى فى أثناء نصف القرن الأخير . تأليف ج . و . كنليف ، دكتوراه فى الأدب ، أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة كولومبيا ، بمدينة نيويورك ، والمدير المساعد لمدرسة الصحافة (نيويورك ، ماكميلان) .

إن أمريكا تفوق العالم فى [معدل] نمو الكتب المقررة . فأمريكا قد حققت للكتب المقررة فتوحا ما كانت تلك الأداة المتواضعة من أدوات التعليم لتطمح إليها فى أى مكان آخر . وفى أمريكا يهدد كل عمل جاد بأن يتمشى ـ فى نهاية المطاف ـ مع قواعد اللياقة الخاصة بالكتب المقررة ، وأن يرتدى الزى الموحد للكتب المقررة من ببليوجرافيا ومرشد إلى مزيد من القراءة . فالتعليم فى أمريكا هو آية الجدية . ويقر الأستاذ كنليف بأنه « قد شجع الشباب الذين يعدون أنفسهم لمهمة الكتابة على أن يقرأوا أعمال الماضى الأقرب ، فضلا عن الأبعد . ويضيف تبريرا لكتابه ، أنه « يقترح مما يوافق العقل أن يزودهم بكل عون يستطيعه » ، ويعد ذلك أنه ينوى أن يقدم « مرشدا إلى مزيد من الدرس » . وعند مطالعة الكتاب ونية مؤلفه واضحة فى أذهاننا ، يصيبنا الذهول من التنافر بين هذه النية ومجرد الخطة التى تصور الكتاب على أساسها . ذلك لأنه من الواضح أن كتابا له مثل هذه النية لا ينبغى أن يكون مجرد مجموعة مقالات عن أثنى عشر أو أربعة عشر كاتبا . ولأن أريد للشبان الذين يعدون أنفسهم لمهمة الكتابة أن يطوروا إعدادهم ، فإنه لينبغى أن يتعلموا شيئا من الكتاب ، وينبغى أن يوجهوا إلى تذوق كل روائى أو شاعر على ما هو عليه ، وينبغى أن يبين لهم أيضا أن الأدب تركيب تاريخى على بعض الاتساق . ولا ينبغى أن يسليهم أو يذهلهم موكب سيرك .

ها هنا مشكلة لا تواجه معلم الشباب فحسب ، وإنما أيضا مؤرخ الأدب وناقده . فأينما أريد أن يتم فحص لأى مجموعة أو عدد من الكتاب ، قد تخرج عدة أنشطة إلى حيز الوجود : فثمة المشاعر والانفعالات والانطباعات المباشرة التى يستثيرها الاتصال الفورى بكل كاتب ، وثمة المشاعر والانفعالات والانطباعات التى توقظها المقابلة والمقارنة بين عدة كتب ، وثمة النظريات التى قد نقيمها بما يفسر هذه البيانات . وأيضا ثمة التعميم الذى هو ، عادة ، بديل عن الانطباع والنظرية كليهما . وإنما يمتاز الأستاذ كنليف بهذه الملكة الأخيرة . إن توصيل الانطباعات صعب ، وتوصيل نظام منسق من الانطباعات أصعب ؛ والتنظير يتطلب تفننا عظيما ، وتجنب التنظير

يتطلب أمانة عظيمة . ولكن التفوه بتعميم أمر سهل وقلما يكون مفيدا . . هدف الأستاذ كنليف هو أن يشجع « الدراسة المنهجية » . حسن جدا . ولكى يؤكد المنهج يقدم مدخلاً واضحاً . إنه يقدم خلفية أدب الجزء الأخير من القرن التاسع عشر . وخليط المعدات المسرحية فى هذه الخلفية يشمل اللبرالية ، والإصلاح الاجتماعى ، ومستر سدنى وب ، والسينما ، وقانون التأمين القومى ، و « اقرار نظرية التطور عن طريق الانتخاب الطبيعى » ، وهكسلى ، ونقد الكتاب المقدس ، ورد الفعل (اتفق الرأى على أنه بين الدين والعلم لم يكن ثمة عداوة بالضرورة) . وفى النهاية يتقدم مستر كنليف إلى مقدمة المسرح ، ويعلن أنه « على الأساس الذى أرساه كتاب نصف القرن الأخير قد بنى الجيل الحاضر ، ولا بد له من مواصلة البناء » .

لقد كان العصر الفيكتورى بالغ التعقيد ، وبيان كيف أن هذه الظواهر الاقتصادية صاغت الأدب وأثرت فيه خليق أن يكون جهدا باهظ الأعباء يقتضى حذقا وبراعة نقديين لاحد لهما ؛ جهداً يتطلب أقصى ضروب الامتناع عن التعميم وبطولة . والحقيقة هى أن مستر كنليف لا يحاول . لقد « باح فى صدره » عن الخلفية وهو يكف عن أن يشغل عقله به . ويتقدم ، مقدما المعلومات ، من كاتب إلى آخر ، وكأن كلاً منهم هو الشاغل الوحيد لجزيرة خاصة به . إن الشاب الذى بدأ تدريبه الأدبى بهذا التلخيص المربك لفترة صعبة لا بد له إذا كان لديه أى إحساس فطرى من أن يكتشف عقمه عندما يتقدم إلى المقالة الأولى عن ميرديث . ها هنا سيدرك أن مصارعته مع إحدى التعميمات لا تعينه على فتح غيرها . لأنه يُخبَر فجاة بأن « نجاح (مرديث) فى إضفاء الطابع العقلى على الرواية كان له تأثير بعيد المدى » . وهو يعلم الآن أنه قد كان ثمة قانون للتأمين القومى ، ولكن لا يمكن افتراض أنه يعرف ما الرواية أو كيف يمكن أن تكون ، ولماذا يضفى عليها الطابع العقلى ، أو ما العقل . ومن المحتمل أن تكون لديه أفكار بالغة الخطأ عن كنه التأثير . ومع ذلك فهو يعلم أن نجاح مرديث فى إضفاء الطابع العقلى على الرواية كان له تأثير بعيد المدى . ما من صعاب دينية قد تدخلت فى قبول مرديث الصريح لنظرية التطور . إن الشاب قد لا يعرف ما هى نظرية التطور ، أو أى نظريات التطور قد تقبل مرديث ، ولكنه يفهم أنه مهما يكن من شأنها فقد ازدردها مرديث « إنما فى رسم الشخصيات والنساء بخاصة قد امتاز مرديث . هاهنا ربما ساءل الشاب الأمين ، الذى فى مرحلة التدريب ، نفسه ، ما إذا لم يكن كل الروائيين العظماء تقريبا لا يمتازون ، على نحو من الأنحاء ، فى رسم الشخصيات ، وما إذا لم يكن الاختلاف راجعا إلى أسلوب الرسم ، ولن يكون عليه أن يقرأ الكثير كى ينتهى إلى هذا التأمل . ولئن كان بالغ الأمانة بالتأكيد فسيكون على ذكر من حيرته الكاملة إزاء قطعة كالقطعة التالية :

« واصل [مرديث] فى الشعر والقصة على السواء التقليد العقلى الذى أرساه براونج ، وجورج إليوت ، وتجنب بعضا من أخطائهما ، وغابت عنه بعض نواحى قصورهما . إنه ليس ثقيل اليد ، أو صلفا ، أو بليداً قط . وفى النثر والنظم على السواء كان صانعا ماكرا يسعى دائما إلى تجديد حياة لساننا الإنجليزى الذى عانى كثيرا فى الكلمة والعبارة والبحر » .

وسيتساءل على الأقل : ما هو التقليد العقلى الذى أرساه براوننج وجورج إليوت وما هى الصنعة ، وكيف تختلف عن الفن ؟ . وربما كان الأستاذ كنليف ، الذى بحث عن تأثير سنكا على المسرح الإليزابيثى ، يفهم فهما كاملا كيف تحيا اللغة وتموت وتجدد . ولكن غالبية حتى الراشدين لا تعدو أن تدرك مجرد إدراك أن مثل هذه الظواهر تحدث ، وليس بوسعهم أن يميزوا بين الحى والميت .

وهكذا نتقدم من مرديث إلى هاردى ، ثم إلى شووولز وبنيت ، وإلى الحركة الأيرلندية وأخيرا إلى الشعراء الجدد والروائيين الجدد . وبعض هذه المقالات ، فى حد ذاته ، لا يخلو من مزايا : فإن مجرد إدراج جسنج مزية ، والصورة التخطيطية عن حياته تلقى قليلا من الضوء على ساكن ميزبوند عاثر الحظ . والمقالة عن كونراد هى أيضا أهل للتقدير ، فهى تمس بطريقة جادة - مسألة أو مسألتين من مسائل فن الأدب . وكل مقالة تكملها ببليوجرافيا .

ولقد كان من العبث أن نخصص كل هذا الاهتمام لهذا الكتاب ، لولا أنه يمثل ، على نحو ما منهج الثقافة الشعبية بأكمله ، ويمثل الطريقة التى نجد بها أن قسما كبيرا من جمهور أنصاف المتعلمين ، وليس أغبى الأقسام بحال من الأحوال ، يلتهم الأدب ويشجع على التهامه . إنه ذلك الجزء من جمهور أكبر لا يقتصر على القراءة ، وإنما يرغب فى تحسين ذاته ، ويذهب إلى برامج محاضرات شعبية وفى أغلب الأحيان يسمع نوع التقريرات التى يطبعها مستر كنليف : ملاحظات عامة لا تدفع فكرا ولا تنبه مشاعر . إن الناس الذين أتحدث عنهم لا يشملون كثيرا من المشتركين فى نوادى الكتاب التى توزع روايات متداولة ، وإنما يوجدون - بأعداد أكبر - فى شمال إنجلترا منهم فى جنوبها . وهم يعضدون بقوة مكتبة « إفريمان » (الجميع) وغيرها من الطبعات الرخيصة . وبوسع هذا الجمهور أن ينتشى بجمل من نوع الجمل الآتيه لمستر كنليف :

« كان [مرديث] يهاجم فى الرجال والنساء على السواء العاطفية المغرقة التى عرفها بأنها « عاطفة يعوزها النبل تلعب بالنار » ومن أجل العاطفة ، « وهى قوة نبيلة على النار » يهيب بتعاطفنا ، وكذلك من أجل الشجاعة والتفانى . وفى المحل الأول ، يطالب باستخدام الذكاء ، والعقل الإنسانى . . لقد سعى فى رواياته كما فى « أنشودة إلى الروح الملهوية . . إلى أن يجعل علاقات الرجال والنساء أكثر عقلانية وأكثر روحانية . . وبهذه الروح جعل من حب الذات بأشكاله التى لا حصر لها موضوعا لسهام فطنته . . أما المتحمسين للشباب ، فكان يشعر بتعاطف حاد معهم . . . » .

واضح أن من الخطأ أن تسمح للناس بأن يظنوا أنهم يستطيعون أن يتعلموا أى شىء عن الأدب أو الحياة أو الكتابة من عبارات كهذه . ولكن أى تثقيف وما إذا كان أى تثقيف للذوق ممكنا . . يستطيع المرء أن يحتج قائلا إن هذا لا يهم . ومع ذلك فإن هؤلاء الناس يحملون الطبعات الرخيصة التى يسرنا أحيانا أن نشتريها مربحة . ولو أنهم كانوا أحسن تعليما قليلا ، لربما وجدنا طبعات زهيدة الثمن لعدد من الكلاسيات الانجليزية التى لا يكاد المرء يراها خارج المتحف البريطانى .

وعلى كل الأحوال فإن أمام المعلم سبيلا بوسعه أن يتبعه : بوسعه أن يشير إلى الأدب الجيد ثم يصمت . وبوسعه أن يختار ويقدم الوقائع اللازمة والشائقة (غاية الأمر أنه ينبغى عليه أن يكون على يقين مما هو واقعة ، وواقعة راسخة) وعند ذلك يسعه أن يبين أى الأعمال جيد ، وأيها جيد على نحو مختلف . وينبغى أن يكون توضيحه منظما ودقيقاً . إن الخطوة الأولى فى التعليم ليست حبا للأدب ، وإنما هى إعجاب مفعم بالعاطفة بكاتب واحد معين . ومن المحتمل أن بوسع أغلبنا ، إذ نستعيد بلوغنا العقل ، أن يعترف بأن اتصالا غير متوقع بكتاب ما

أو قصيدة ما هو الذى كشف لنا ـ بمصادفة فيما يبدو ـ عن قدراتنا على الاستمتاع بالأدب . إن عقل صبى الرابعة عشرة قد يميته شكسبير ، وقد تتفجر فيه الحياة عند الالتقاء بعمر (الخيام) أو قصيدة العذراء المباركة [للشاعر دانتى روزتى] . وما كان بوسع أحد من معلمينا أن يخمن أى الكتب المطبوعة سيعجل بهذه الأزمة .

بيد أنه إذا كان هذا من اتفاقات الصدف ، فإن تربية الذوق بما يجاوز هذا ، على حين أنه أمر متعمد دائما إن قليلا أو كثيرا ، لا يمكن أن يعين عليه ـ ولا نقول يوجهه ـ سوى شخص آخر . إن الذوق ليس تلذذا بمؤلف واحد ، وهو ليس ـ كما تضمر الكتب المقررة التى من نوع كتاب مستر كنليف ، فى كثير من الأحيان ، تلذذا «بدرذينة» مؤلفين . وهو ليس نظرية صحيحة ، إدراكها يقدم برهانا معصوماً من الخطأ على القيم . وعلى حين أن لنا بطبيعة الحال ـ وينبغى علينا فى الحقيقة ـ أن نؤلف نظريات إن قليلا أو كثيرا ، ونشرح مشاعرنا لأنفسنا وللآخرين ، فإن نظرياتنا ـ شأنها فى ذلك شأن « الوعى » عند مستر سانتيانا ـ ليست إلا تفسفراً . إن الذوق يبتدىء بالشعور وينتهى به . وأحيانا ما يظن أن الذوق اشتقاق واهن من الحساس . إن ماهية الذوق ـ فيما أظن ـ تنظيم للخبرات الفورية التى يحصل عليها من الأدب ، يعدل شكله فرديا نقط تركيز أقوى مشاعرنا ، والمؤلفون الذين أثروا فينا على أقوى الأنحاء وأعمقها . وهو لا يمكن الحصول عليها بدون جهد ، وبدونه تظل ميولنا مصادفات لا مغزى لها . أن تستمتع بدن فورا ، وبدون جهد ، أمر يسير على بعض الناس ، وأن يحركك شلى بالطريقة نفسها يسير على غيرهم ، فالصعوبة إنما تكمن فى تلك العملية التى ليست تفكيرا تجريديا ، وإنما هى تنظيم للشعور لا ييسر تذوق شلى فى إحدى أحواله ، ودن فى حالة أخرى ، فحسب ، وإنما إدارج تعدد أكبر فى نظام للإدراك والشعور . والـ Apperzep-tionsmass الذى يحصل عليه على هذا النحو هو محك اختبار لأى شىء جديد يظهر .

وليس فى كتاب مستر كنليف تنظيم مرنى . وربما كان يتجنب ، عن ضمير حى ، كل الانطباعات النظرية بوصفها أشد شخصية من أن تلائم غرضه التربوى .

ويتمان وتنسون (١٩٢٦)

[نشرت فى مجلة ذانيشان آند أثنيوم ١٨ ديسمبر ١٩٢٦]

ويتمان : تفسير سردى . تأليف إمورى هولواى .

ليس هذا الكتاب بحال من الأحوال فحصا نقديا لعمل ويْتمان . وليس لديه ما يقوله ـ شكرا لله ـ عن تأثير ويتمان فى الشعر الحر Vers libre والشعر الأمريكى المعاصر . وهو يلوذ بالصمت حول مكانة ويتمان الحالية فى الأدب الأمريكى . لقد كان مستر فن ويك بروكس خليقا أن يجعل من هذا الموضوع مناسبة لمرثية ، وكان مستر منكن خليقا أن يجعل منه مناسبة لخطبة لاذعة عن الديمقراطية فموضوع المستر هولواى هو « ويتمان الرجل » وبيئته ، وهو يقتصر على هذا الموضوع الذى يعالجه . والكتاب مكتوب بأسلوب لا تفنن فيه ينتهى بالإبهاج . وفى نهاية الأمر تفكر فى كل الأشياء التى كان يمكن للكتاب أن يكونها ، ولم يكنها ، ونتقدم إلى المؤلف بالشكر . إنه فيما أظن ، سيرة لويتمان فى مثل جودة أى سيرة كتبت ، أو يحتمل أن تكون . ذلك لأنه يجعلنا ندرك (وأنا واثق أن هذا تذكار لامتيازه) أن التذوق النقدى لشعر ويتمان ينبغى أن يدخل فى حسبانه المكان والزمان . وهذا ما يفعله الكتاب دون ادعاء بأنه يقوم بأى تقييم نقدى . إنه كتاب متواضع وفعال .

بديهى أن الزمان هو تلك الفترة من التاريخ الأمريكى المعروفة لقراء رواية مارتن تشزلويت . ولدى أغلب الأوربيين ـ فيما أتخيل ـ فهذا زمان لا يكاد يكون له وجود : بمعنى أنه يختلف عن فترة المستعمرات (التى قد يكون لنا أن نقول إنها انتهت فى ١٨٢٩ بهزيمة آدمز أمام جاكسون) من ناحية ، وعن عصر الجاز من ناحية أخرى . أما حين يتصل الأمر بويتمان فينبغى أن ندرك أن عصره كان عصرا له طابع خاص به ، وعصراً كان من الممكن فيه اعتناق أفكار معينة وأوهام كثيرة غير قابلة لأن يلداد عنها الآن . والآن فقد كان ويتمان (وهذا ما يوضحه كتاب مستر هولواى على نحو غزير) رجلا ذا رسالة ، حتى لو كانت تلك الرسالة قد شوهت على نحو سيىء عند نقلها . لقد كان مهتما بما يريد أن يقوله ولم يكن ينظر إلى نفسه على أنه فى المحل الأول ـ مبتكر تكنيك جديد للنظم . ينبغى أن توضع « رسالته » فى الحسبان ، وإنها لرسالة بالغة الاختلاف عن رسالة مستر كارل ساندبرج .

إن عالم الرحلة إلى أمريكا فى رواية مارتن تشزلويت هوهو . كان دكنز يعرف ـ على أحسن نحو ـ كيف يلوح ، أما ويتمان فكان يعرف ملمسه . وثمة توازٍ آخر شائق . لقد ظهر ديوان أوراق العشب فى ١٨٥٦ وديوان أزهار الشر Fleurs du mal فى ١٨٥٧ فهل كان يسع أى عصر أن ينتج أوراقا وأزهارا أكثر تنافرا من هذين الديوانين ؟ ينبغى أن نلاحظ أوجه التضاد بينهما . ولكن ربما كان الأهم من هذه التناقضات أن نلاحظ الشبه بين ويتمان وأستاذ آخر ، ظل دائما يعترف بعظمته ويقر دائما ـ على نحو سخى ـ بتبريزه : وهو تنسون . ثمة شبه أساسى بين أفكار الرجلين ، أو بالأحرى بين علاقات أفكار كل منهما بزمانه ومكانه ، بين الطرق التى كان كل منهما يعتنق بها أفكاره كان كلاهما أمير شعراء مطبوعا . بديهى أن ويتمان قد حارب بشدة ضد الرشوة وضد عبودية الصحافة وضد الرق وضد المشروبات الكحولية (وأجرؤ على القول إن تنسون كان خليقا أن يفعل ذلك لو أنه كان فى الظروف نفسها) ولكنه كان ـ من حيث الأساس ـ راضيا ، وراضيا أكثر من اللازم ، عن الأشياء بوضعها الحالى . إن عماله ورواده (وفى ذلك التاريخ كانوا جميعا عمالا ورواداً أنجلوـ سكسونيين أو على الأقل من شمال أوربا) هم النظير للرجل الإنجليزى عريض المنكبين عند تنسون ، الرجل الذى يسخر منه أرنولد . ورعب ويتمان من طغيان الملكية فى أوربا هو النظير لتعليق تنسون على ثورات السياسة الفرنسية : إنها ليست أخطر شأنا من حبس تلميذ . » وعلى الوجه المقابل كان بودلير شخصا غير لطيف . قلما يرضى عن أى شىء . وقد كتب « أشعر بالملل فى فرنسا ، خاصة لأن كل إنسان هناك يشبه فولتير »

je ménnuie en France ôu tout le monde resemble à Voltaire

ولست أريد أن أوحى بأن كل سخط مقدس ، أو أن كل إيمان بأن النفس على صواب مكروه . وعلى العكس من ذلك ، فقد جعل كل من تنسون وويتمان الرضاء شيئا يكاد يكون جليلا . وهو لا يحظى بأحسن جانب من شعرهما ، ولو لم يكن لأيهما مزيد منه ، لما ظل أيهما شاعرا عظيما . ولكن ويتمان ينجح فى أن يجعل من أمريكا كما كانت ، كما جعل تنسون من إنجلترا كما كانت ، شيئا كبيرا ذا دلالة . وأنت لا تستطيع أن تقول تماما إن أيهما كان مخدوعا ، ولا تستطيع البتة أن تقول إن أيهما كان مفتقرا إلى الإخلاص أو ضحية نفاق شعبى . لقد كانا يتمتعان بالقدرة ـ وربما كان ويتمان يتمتع بها على نحو أوفر من تنسون ـ على تحويل الواقعى إلى مثالى . كانت لدى ويتمان رغبات

الجسد العادية ، ولم تكن هناك ــ بالنسبة له ــ هوة بين ما هو واقعى وما هو مثالى ، كتلك التى انفتحت أمام عينى بودلير المرتعبتين . ولكن هذا ، بالإضافة إلى « صراحته » عن الجنس ، التى إما أن يمجد من أجلها أو يلام لوما هادئا ، لم يكونا نابعين من أى أمانة خاصة أو وضوح رؤية ، وإنما كانا ينبعان مما يمكن أن يسمى إما إضفاء للمثل الأعلى أو ملكة فى الايهام ، طبقا لما نميل إلى أن نظنه . وليس هناك ، من الناحية الأساسية ، اختلاف بين صراحة ويتمان وحساسية تنسون ، من حيث علاقتها بالرأى العام فى عصرهما . وقد كان تنسون يحب الملوك ، وويتمان يحب رؤساء الجمهوريات . لقد كان كلاهما محافظين أكثر منهما رجعيين أو ثوريين ، بمعنى أنهما كانا يؤمنان صراحة بالتقدم ويؤمنان ضمنا بأن التقدم يتكون من بقاء الأشياء على ما هى عليه .

ولو كان هذا هو كل ما يزكى ويتمان لكان قدرا كبيرا ، ولظل ممثلا عظيما لأمريكا ، ولكن ــ بالتأكيد ــ ما كان يعود لأمريكا وجود . إنها ليست أمريكا مستر سكوت فتزجدالد أو مستر دوس باسوس أو مستر همنجواى ــ إذا ذكرنا بعضا من أكثر الكتاب الأمريكيين المعاصرين تشويقا . وإذا كان لى أن أعقد مقارنة أخرى ، فسأعقدها مع هوجو . فمن تحت كل الخطب ثمة نغمة أخرى . ومن وراء كل الأوهام ثمة رؤيا أخرى . وعندما يتحدث ويتمان عن الزنابق أو عن الطائر المحاكى ، تتساقط نظرياته ومعتقداته كتملة لا حاجة بنا إليها .

صوفية بليك (١٩٢٧)

[نشرت فى مجلة ذانيشان آند أثينيوم ١٧ سبتمبر ١٩٢٧]

شعر وليم بليك ونثره . تحرير جفرى كينيز ، كاملا فى جزء واحد مطبعة ننستش » .

قران النعيم والجحيم . تأليف وليم بليك . طبعة صورة طبق الأصل كاملة الألوان (دنت) .

حياة وليم بليك . تأليف موناولسن . طبعة محدودة . ١٤٨ نسخة (مطبعة ننستش) .

مدخل إلى دراسة بليك . تأليف ماكس بلاومان (دنت) .

رسوم وليم بليك بالقلم الرصاص . تحرير جفرى كينيز (طبعة محدودة ١٥٥٠ نسخة ــ مطبعة ننستش) .

(صوفية وليم بليك تأليف هيلين ، هوايت (مطبعة جامعة وسكونسن ، مادسن) .

لئن لم نكن قد كونّا رأيا فى بليك بعد ، إنه لم يعد لنا عذر فى ألا نفعل ذلك . وقد ضغط مستر كينيز طبعته الكبيرة الصادرة فى ١٩٢٥ فى جزء واحد ، ليس ملائم الحجم فحسب ، بل ملائم السعر أيضا . وقد أخرجته مطبعة ننستش فى صورة جميلة وعملية فى آن واحد . وإن ١١٥٢ صفحة من الورق الهندى بإثنى عشر شلنا وستة بنسات لزهيدة الثمن جدا . وقد حذفت القراءات المتنوعة ، ولكن لا ريب فى أن لدينا الآن ما سوف يظل النص المتفق عليه . والأكثر من ذلك هو أن هذا السفر سيعرف قراءً كثيرين بأجزاء من عمل بليك تكاد تكون مجهولة . وفى نثره المتفرق والهوامش ومراسلاته ثمة الكثير مما هو عظيم التشويق ، وثمة الشذرة « البيكوكية » المبهجة والمدهشة على نحو كامل ، « جزيرة القمر » . كذلك أخرجت مطبعة ننستش طبعة بالغة الفتنة من رسوم بليك ، أعدها مستر كينيز مع نص شارح . وهذا الكتاب أيضا زهيد الثمن جدا إذ يباع بخمسة وثلاثين شلنا . إن « قران النعيم والجحيم » . التى أسهم فيها مستر ماكس بلاومان بمقالة ــ قد لا تلوح ، نسبيا ، على مثل هذا الرخص إذ تباع بجنيه ، ولكنها ليست محلاة بالصور على نحو كامل فحسب ، بل مزخرفة بالألوان الساطعة أيضا . إنه كتاب يجمل بكل المكتبات وكل الأفراد المتحمسين أن يقرأوه . ذلك أن بليك لم يكن شاعرا ورساما فى آن واحد فحسب ، وإنما كان أيضا يخرج كتبه . ثمة رجال آخرون قد صوروا وكتبوا فى آن واحد ، أما فى حالة بليك فقد كان النشاطان نشاطا ، واحدا تقريبا . إنك لا تستطيع أن تقول إنه كان يرسم كتاباته أو أنه كان يقدم نصوصا لرسومه ، فقد كان يفعل كلا الأمرين فى آن واحد . وهذا أحد الأسباب فى أن بليك موضوع صعب إلى هذا الحد . فناقد بليك ينبغى أن يكون على درجة عالية من البراعة فى تكنيك النظم والنثر ، وتكنيك الرسم والتصميم واللون (وهذا هو السبب فى أنى أتناوله بشعور من التهيب) . إن « قران النعيم والجحيم » واحد من أكثر أعماله إدهاشا . كتاب يعادل فى الأهمية « هكذا تكلم زاردشت Also Sprach Zarathustra » ، وهنا نجده أقرب ما يكون إلى الشكل الذى أراده بليك أن يقرأ به . وما من أحد قرأه ونظر إليه فى هذه الطبعة الجديدة سوف يرغب فى قراءته فى أى طبعة غيرها .

والكتب الأخرى متنوعة التشويق ومتفاوتة القيمة . فكتاب مس ولسون « حياة » ، وقد أنجز أيضا على نحو جميل ، مع مختارات ممتازة من الصور ، عن دار ننستش ، كتاب مؤثر . إنه أقرب التراجم المكتوبة لحياة بليك إلى الكمال بعد ، وقد أحسنت كتابته ، وهو كتاب ملء بالدرس . إننا قد لا نتفق دائما مع نقد مس ولسون ، ولكنها تعرف ما تتحدث عنه . وقد كتبت سيرة حقة ، ولم تحاول أن تكتب تاريخا ونقدا فى آن واحد ، وعلى ذلك فهذا كتاب سوف يحتفظ بقيمته .

و« مدخل » مستر بلاومان كتاب مخيب للآمال . ومن الأفضل أن يسمى « تصدير لمدخل إلى مدخل » لقد تحولت من صفحة إلى صفحة فى تعطش ، آملا دوما أن أدخل فى نهاية المطاف ، ولكن المدخل لم يظهر قط . وليست المسألة هى أن مستر بلاومان لا يعرف موضوعه . بل على العكس فإنه يعرفه حق المعرفة ، وإن مقالته فى ذيل « قران النعيم والجحيم » شائقة تماما . كذلك ليست المسألة هى أن مستر بلاومان متحمس أكثر مما ينبغى ، فليس بوسع المرء أن يكون متحمسا أكثر مما ينبغى . بيد أنه فى هذا الكتاب قد كان الحماس ذاته هو الموضوع بدلا من أن يكون(كما يجمل به أن يكون) نوعا من الوهج الثابت ينير أبسط تقرير للحقائق . يخلق بالحماسُ أن يلهم التقرير ، أما فى كتاب مستر بلاومان فإنه يحل محل التقرير . وهكذا نحصل على توكيدات جارفة على نحو جامح : « حرر بليك الفن الغربى من التمسك العبودى بالطبيعة » (ص ١٩) . لاحظ أنه لا يقول : الفن الإنجليزى وإنما الفن الغربى . وللمرء أن يتوقع أن يُدعَم تأكيد كهذا بنبذة عن تأثير بليك على الفن الفرنسى . ولكن المؤلف يمر بالمسألة مرور الكرام . « عندما جعل بليك الروح الإنسانية مجاله ، وجدها عالما لم ترسم له خرائط ولا صوى » (ص ٤٥) . فما الفرق بين رسم الخرائط وإقامة الصوى ؟ وما الذى كان الناس يحاولونه فى الفين من السنين ؟ ربما كانوا قد رسموا خرائط وأقاموا صوى خاطئة ، ولكنهم قد

بذلوا خيرما فى طوقهم . وهذا كله مما يؤسف له ، لأن مستر بلاومان قد درس موضوعه بما فيه الكفاية ، وهو ذكى بما يكفى لأن يجعله يكتب كتابا جيدا عن بليك .

إن كتاب مس هوايت إخراج أمريكى . وهو أقرب إلى أن يكون أكاديميا على نحو ساحق . بيد أنه إذا كان لابد لنا من أن نختار بين أسلوب مستر بلاومان الشعبى وأسلوب مس هوايت الجامعى ، لأيدنا هذا الأخير بقوة . هذا كتاب ذكى ، وهو أعقل وأدقُ تقرير لموضوعه : « صوفية » بليك . ونأمل أن نكثفه مس هوايت كى ينشر فى هذا البلد ، حيث إن منشورات جامعة وسكونسن ليست فى متناول الأيدى كثيرا . ففى المحل الأول ، قد قامت مس هوايت بدراسة وافية للتصوف عموما . وهذا يشغل القسم الأكبر من فعلين أو ثلاثة ، وقد كانت مصيبة جدا فى قيامها ببحثها السباق لأنه مكنها من أن تبين أن بليك ليس متصوفا . ولكنه قد كان بمستطاعها أن تؤلف كتابا منفصلا عنه . بيد أن أى إنسان لا يدرك الفروق الماثلة بين أنماط الصوفية المتنوعة يحسن صنعا بأن يقرأه .

ومبعث اهتمامنا الأساسى بالموضوع ، فى هذا السياق ، هو أننا نريد أن نكونَ رأيا عن قيمة « الكتب التنبؤية » بوصفها شعرا ولست على يقين من أن ثمة أى شىء اسمه « الشعر الصوفى » . فالصوفية — فى نهاية المطاف ، ومهما يكن من رأينا فيها — مهمة تستغرق كل الوقت ، وكذلك الشعر . إن آخر أنشودة من « الفردوس » Paradiso قد تكون « شعرا صوفياً » حقيقيا . وفى تلك الأنشودة يصف دانتى ، باقتصاد وتوفيق فى الكلمات ، خبرة صوفية . بيد أنه عندما توصف أنشودة وردزورث العظيمة ، التى هى — ببساطة — شعر عظيم قائم على مغالطة ، أو قصيدة كراشو « القديسة تريزا » التى هى — ببساطة — مثل فائق للتعبدى — العشقى (ولست أضمر بهذا أى لوم للتعبدى العشقى) بأنها « صوفية » لا أستطيع أن أوافق .

وتتقدم مس هوايت — على نحو بالغ الصواب — إلى مناقشة بليك كـ « صاحب رؤى » مقابل لـ « المتصوف » . وكل ما تقوله ممتاز . لم يكن بليك حتى صاحب رؤى من الطبقة الأولى ؛ فإن فى رؤاه أمية معينة ، كرؤى سود نبورج أو (دون تحامل) الموقر مستر فيل اوين ، فى صحيفة يوم الأحد ، منذ بضع سنوات خلت . أكان ، إذن ، فيلسوفاً عظيما ؟ كلا ، فإنه لم يكن يعرف بما فيه الكفاية . لقد صنع كونا ، وقلائل جدا من الناس هم الذين يسعهم ذلك . ولكن الحقيقة الماثلة فى أن هذه الملكة نادرة لا تجعلها قيمة بالضرورة . ليس من شأن أى إنسان فرد أن يصنع كونا ، وما يستطيع أى إنسان أن يصنعه على هذا النحو ليس ، فى نهاية المطاف ، فى مثل جودة أو فائدة الكون المألوف الذى نصنعه جميعا معا . وصنع ما صنعه بليك يتطلب شيئين ليسا جيدين . فكل هؤلاء الشراح — مس ولسن ومستر بلاومان ومس هوايت — قد قالوا لنا إن بليك كان وحيدا تماما ، وأنه كان يفتقر إلى الإتضاح ، أو مسرفا فى الكبرياء . والآن فإن العزلة لا تفضى إلى التفكير الصائب ، والكبرياء (أو الافتقار إلى الاتضاع) هو ، كما نعلم ، أحد الخطايا اللاهوتية الرئيسية. إن بليك — فلسفيا — عصامى هاوٍ و — لاهوتيا — مهرطق .

ولكن هذا لا يعنى أننا نستطيع أن نتجاهل الكتب التنبؤية بوصفها شعرا ، ونقصر اهتمامنا على الأغانى . إن مستر كينز ومطبعة ننستش قد جعلا هذه الملاحم المروعة ممتعة عند القراءة قدر المستطاع ، وإنه ليجمل بنا أن نقرأها . لم يكن بليك رجلا فى الأغانى ورجلا آخر فى الكتب ، فإن العبقرية والإلهام مستمران . إن الكتب مليئة بالشعر ، وبشعر فاتن أيضا . ولكنها تبين ، على نحو محزن جدا ، أن العبقرية والإلهام غير كافيين للشاعر . فلابد أن يكون ذا تعليم ، وهو ما لا أعنى به اللوذعية ، وإنما نوعا من النظام العقلى والخلقى . إن الشاعر العظيم — وحتى أعظم الشعراء — يعرف حدوده الخاصة ويعمل فى نطاقها . وقد كان جوته هو خير من قرر هذه الحقيقة . والشاعر يعلم أيضا أنه لا خير ، عند كتابة الشعر ، من محاولة أن يكون المرء أى شىء غير أن يكون شاعرا .

نبش جثة ارتجالا (١٩٢٨)

[نشرت فى مجلة ذانيشان آند أثينيوم ٧ يوليه ١٩٢٨]

جمجمة سوفت . تأليف شين لزلى (تشاتو آند ونداس)

ليست عبارة « نبش جثة ارتجالا » من اختراعى ، وإنما هى العنوان الفرعى الذى اختاره مستر لزلى لكتابه . والكتاب ممتع جدا لدى القراءة : مشوُش ومشوُش . وقد كان نقده ليكون أسهل لو أن المرء عرف لماذا كتبه مستر لزلى ، لماذا آثر أن يكتبه بهذه الطريقة . إن النبش سيرة رومانسية حقا ، والجمجمة مجرد تمثال منحوت . ويشتمل الفصل الأول على إشارة إلى عالم بفراسة الدماغ ، قال بعد أن فحص جمجمة سوفت : « الفطرة على الحب الجنسى كبيرة ، والفطنة قليلة » وبعد ذلك تنزلق الجمجمة إلى مكانها المناسب . وفى الفصل التالى يخبرنا بأن حياة سوفت لن تكتب قط ، ثم يتقدم مستر لزلى لكتابتها . إن السيرة لامعة وشائقة ، ومعلوماتها حسنة على ما يبدو ، ولكن مستر لزلى لا يقربنا أكثر مما كنا من لغز سوفت الذى رسم لنفسه أن يدرسه .

ربما كان هذا راجعا جزئيا إلى أن مستر لزلى يقبل على مهمته بافتراض خاطىء . فهو يخبرنا على الغلاف المحيط بالكتاب أن « الدعوى الأساسية » للكتاب هى أن سوفت كان رجلا بلا روح . ويقدم مستر لزلى هذه الملحوظة ذاتها عند إحدى النقط داخل الكتاب . وهو لا ينميها صراحة ، ولكنها إذا كانت الدعوى الأساسية بالتأكيد ، فهى عاجزة عن أن تفسر أى شىء . ولست أستطيع أن أرى ما الذى يعنيه تأكيد كهذا . قد يلاحظ كل إنسان عن شخص ما أنه « بلا روح » ولكن من المحقق أن هذه مجرد عبارة محفوظة ، ونحن نعرف كم تعنى كثيرا أو قليلا . ولكن جعل العبارة دعوى لدراسة سيرية يتضمن نظرية إما أن تكون لا هوتية أو نفسية ، ولم أسمع قط بأى نظرية من هذا القبيل . إن أغلب اللاهوت يفترض أن لكل إنسان روحا ، وبعض علم النفس يفترض أنه ليس لأحد روح ، ولكن لا يلوح أن ثمة ما يسوغ اختيار العميد سوفت عاثر الحظ لكى يستبعد . ويعتقد مستر لزلى أن سوفت ربما كان له « قلب » ، إن لم تكن له روح . وإنه ليكون أكثر إقناعا ، حقيقة ، أن تقول إن سوفت لم يكن له قلب أو لم يكن له سوى قليل قلب ، ولكنه كان ذا روح — وروح بالغة السقم .

إن هذا الاعتقاد المنمق قد يؤثر أو لا يؤثر فى نظرة مستر لزلى . والأمر الذى لا يُغتفر أكثر من هذه اللمسة من الاندفاع هو جمعه بين

السرد التاريخى وطريقة القصة . ليس لكتابه اتساق « إيريل » [لأندريه موروا] وما إلى ذلك من أعمال . ومن المحقق أن مستر لزلى ليس بالغ التحمس لهذه الطريقة . إن فصله الثالث يبدأ بهذه الجملة :

« فتح سيد موربارك فى مقاطعة سرى الباب المفضى إلى مسرج التبولنج وحديقته . »

ونتوقع نوعا من السرد القصصى المعين ، أو ربما محاورة حية بين سير وليم تمبل وسوفت الشاب ، ولكن شيئا من هذا لا يحدث

فمستر لزلى يترك هذا التصميم بعد جملتين ، ويعود بنا إلى الطريقة الأكثر تقليدية : طريقة وصف موربارك وسكانه ، وهى طريقة بالغة الاعتدال والعقل . من الحق أنه كثيرا ما يمتعنا بقطع من الاستبصار كهذه القطعة :

« كانت أفكار جوناثان قد قرأتها أمه . ولم تغب عنها النظرة الأشبه بنظرة ذئب فى عينه ، برغم أن حب الأم المشتعل هو الذى أبعده عن بابها » .

ولو أن الأمر بأكمله كان تخمينا أو خيالا من هذا النوع ، لوسعنا احتماله ، ولكن ثمة (كى نفى الكتاب حقه) قدرا كبيرا من المادة التاريخية الحقة ، مما يزيد من اختلاط الأمور علينا . ويقوم مستر لزلى ــ كما قد يكون لك أن تتوقع ــ بسبحة محلقة ختامية ، عندما يروح يتخيل ما كان سوفت يفكر فيه على فراش موته :

« وسعه أن يرى القلعة فى كيلكنى . . كان كل شىء واضحا على نحو دقيق . . . ونظر مرة أخرى ورأى كونجريف مبتعثا . . . ومرة أخرى سقط فى النسيان وحلم الموت . . . » .

إن مستر ليتن ستريشى هو الذى يتلقى اللوم عادة ، ولكن مستر ستريشى ــ فى نهاية المطاف ــ لا يخلط بين الأمور على نحو ما يفعل مستر لزلى ، وهو يقصر خياله على الاستخدامات التاريخية المشروعة .

وثمة خاصة أخرى لمستر ستريشى يفتقر إليها مستر لزلى . إنه لأمر أساسى فى السيرة التخيلية أن يحتفظ المؤلف باتجاه متسق إزاء موضوعه . وفى حالة مستر ستريشى ، لا نستطيع أن نحدد ــ أو لا نستطيع أن نحدد بالسهولة التى قد نتوقعها ــ هذا الاتجاه : إما عموما أو نحو موضوع للسيرة بعينه ، ولكننا نشعر فورا باتساقه طوال الوقت ، سواء ملنا إلى اتجاهه أو لم نمل . وإنه لمن الصعب أن نعتقد أن لمستر لزلى أى اتجاه متسق إزاء سوفت ، إلا من حيث نظره إليه على أنه موضوع رومانسى طيب . ومن وجهة النظر هذه وحدها ، نجد أن الدراسات القصيرة التى كتبها ثاكرى ومستر تشارلز ويبلى ، وكلاهما متحيز ، ومن وجهات نظر متضادة ، أكثر إثارة (خاصة حين تؤخذ معا) من كتاب مستر لزلى . وعلى الرغم من كل تحيز ثاكرى ، فإن عبارته هى أكثر ما قيل عن سوفت جدارة بالبقاء : « إنه يلوح لى رجلا بالغ العظمة لدرجة أن التفكير فيه أشبه بالتفكير فى إمبراطورية تسقط » .

مدخل إلى جوته (١٩٢٩)

[نشرت فى مجلة ذانيشان آند أثينيوم ١٢ يناير ١٩٢٩]

جوته وفاوست : تفسير . تأليف ف . مليان ستاول ، وج . لويس ديكنسن (الناشر : بل) .

فاوست جوته ترجمة أنا سوانويك ، دكتوراه فى القانون . مكتبة بوف (الناشر بل) .

مما يؤسف له أن يعرض أول هذين الكتابين للبيع بخمسة عشر شلنا . وإنى لأعلم حق العلم حالة الجمهور وتكاليف الإنتاج . وفى الظروف الراهنة ، ما كان ناشر ليدفع بمثل هذا الكتاب بثمن أرخص . ولكن المؤلفين يعبران عن رغبتهما فى أن «يوسعا ــ فى هذا البلد ــ من دائرة المهتمين بجوته وعمله ، وهى التى مازالت أضيق مما يجب » . والأشخاص الذين يستحقون أن ينشر ذلك الاهتمام بينهم هم فى الغالب شبان ومعدمون . وكل ما نأمل فيه هو أن يبقى معروضا فى مكتبات الإعارة ، أو فى موجة من الحماس الأمريكى ، حتى يتمكن الناشرون من إخراج الكتاب فيما بعد بثمن أرخص . ذلك لأن المؤلفين يعرفان موضوعهما بعلم وحماس ، ولم يؤلفا كتابهما فى عجلة ، وإنه ليقدم دراسة تحتاج حقيقة إلى تقديم .

إن الكتاب مدخل إلى جوته من خلال فاوست ، ومدخل إلى فاوست عن طريق مزيج بارع من التعليق والترجمة . والترجمات هى من الجودة إلى الحد الذى جعلنى آسف ، فى البداية ، لأن مس ستاول ومستر ديكنسن لم يضعا سفرين ، أحدهما هو التعليق ، والآخر هو الترجمة الكاملة لفاوست ، التى يقولان إنهما أعداها . ولكن نظرة إلى ترجمة مس سوانويك الممتازة فى عصرها (١٨٥٠ - ١٨٧٨) أقنعتنى بأن منهجهما هو خير المناهج للوفاء بغرضهما . فالتفانى المتحمس فى ترقية الذات هو وحده الذى يستطيع أن يحمل المرء عبر بعض البرارى الكئيبة فى الجزء الثانى من فاوست . وجمال النظم هو وحده الذى يجعل ذلك ممكنا . وثمة كميات كبيرة من الجزء الثانى ما كانت خير الترجمات لتستطيع أن تجعلها تُساغ . وإنى لآمل أن تظهر ترجمة ستاول وديكنسن فى نهاية المطاف . بيد أنه عندما يحدث ذلك ، يجمل بقرائها أن يعيدوا قراءة المجلد الحالى أولا .

وكما يدرك مؤلفا هذا الكتاب تمام الإدراك ، فإن جوته ــ الذى كان موضع عبادة متحمسة من رجال منتصف العصر الفيكتورى ــ هو الآن فى خسوف . وأنه لمن المرغوب فيه جدا أن يعجب به ويدرس مرة أخرى . ولكن المسألة ليست مجرد إحياء لصيت ، وإنما هى ــ على الأقل فى إنجلترا وأمريكا ــ تكاد تكون مسألة إرساء صيت جديد ، والرأى النقدى فيه بحاجة إلى تنقيح كامل . لقد كان ثمة تراجم جيدة لحياته ، بيد أنه من أجل النقد الأدبى الخالص ، تتجه شكوكى إلى أنه يتعين علينا أن ننتظر جيلا آخر ، كى نجد المعرفة والفهم . وليست هذه غلطتنا كلية ، فإن اضمحلال الاهتمام بجوته كان لحظة حتمية فى التاريخ ، ومتصلاً بالأسباب التى تجعله كاتبا ذا عظمة باقية . إن جوته ــ كما أوضح مستر سانتيانا فى مقالة هى أقرب شىء أعرفه إلى الرأى النقدى الجديد ــ شاعر فلسفى ــ وفلسفته لسوء الحظ ، هى التى اعتنقها القرن التاسع عشر ، وعلى ذلك غدت بالغة الألفة لدينا فى صور شعبية أو منحطة . الحب ، الطبيعة ، الله ، الإنسان ، العلم ،

التقدم : إن صور ما بعد جوته من هذه المصطلحات مازالت متداولة . ولكنها تستبدل تدريجيا وإذ تستبدل سيسعنا أن نرى جوته بوضوح أكبر ، وبإعجاب أكبر .

قد يكون من الإسراف أن نقول إننا لا نستطيع أن نفهم القرن التاسع عشر ، دون أن نعرف جوته ، ولكن قد يكون من الحق أن نقول إننا لا نستطيع أن نفهم ذلك القرن ، إلى أن يسعنا فهم جوته . وربما كان خير سبيل لفهم أفكار القرن التاسع عشر هو المعنى وراءها ، إلى الرجل الذى عبر عنها على خيرنحو ، وكانت فيه طازجة وجديدة ومتحمسة . وإنه لتدريب مفيد ، على سبيل المثال ، أن نحاول الإمساك بناصية الروح الأصلية لقطعة كالقطعة التالية ، التى يوردها هذا الكتاب :

« الطبيعة ! أننا محاطون بها ، منغمسون فيها . . إنها تخلق صورا جديدة إلى الأبد ، وماهو قائم الآن لم يكن من قبل قط ، وما كان ليعود قط ، فكل شىء جديد ومع ذلك فهو قديم . . إن لكل عمل من أعمالها كينونته الخاصة ، وكل تجل تصور فريد ، ومع ذلك فهى جميعاً تشكل شيئاً واحداً . . إنها فى كل لحظة تبدأ سباقاً لا ينتهى ، وهى فى كل لحظة عند الهدف . . . إنها لا تملك كلاما ، ولا لغة ، ولكنها تخلق قلوبا وأصواتاً ، وفيها تشعر وتتكلم . إن الحب تاجها . . » .

إن هذا يقع منى موقعا مشئوما كموعظة ريفية . ولكنه كان ذا معنى فى يوم من الأيام ، وسيكون له معنى مرة أخرى : ليس معنى شىء يُعتقد فيه ، ولكنه معنى شىء كان يُعتقد فيه يوما . وما يبقى هو الحقيقة الماثلة فى أن جوته قال أشياء كثيرة من هذا القبيل على نحو أفضل مما قالها به أى شخص آخر ، ومن المحقق أنه فكر فيها واستشعرها . على نحو أفضل مما فكر فيها أى شخص آخر واستشعرها ولئن لاحت لنا قطعة كالقطعة السابقة هراء ، فاقرأ « محادثات مع إكرمان » حيث حكمة يخلق بكل جيل أن يحترمها . ومن الضلال أن نظن أننا نستطيع أن نعزل شعر جوته عن أفكاره : فنحن لا نستطيع أن نفهم شعوره دون أن نحمل فكره على محمل الجد .

لم تحاول مس ستاول ومستر ديكنسن مراجعة نقدية لجوته . فكتابها مدخل ، وقد أحسنا صنعا بجعله كذلك . وليس يمكن أن يكون ثمة مدخل إلى فاوست خيرا منه . وإنى لأستحسن محاولتها إحياء الاهتمام بجوته ، لا لأنى أستمتع به ، وإنما لأنى أتمنى لو وسعنى أن أستمتع به ، ولأنى أنظر إلى عدم القدرة هذا من جانبى على أنه تحدد وتحيز عاثر الحظ . إنى لا أستطيع أن أستمتع بالجزء الثانى من فاوست ، وعندى أن ذروته هى هبوط عن الذروة . ولكنك إذا لم تكن تستمتع به ، فإنك تظل أقرب إلى الشعور بالبؤس لذلك . وليس هذا لأنها قصيدة ذات صيت عظيم ، ولأن جوته شاعر ذو صيت أعظم من صيت أى شاعر آخر فى القرنين اللذين عاش فيها ، وإنما لأن المرء لا يستطيع أن يفر من الشعور الصادق بأن ثمة عظمة هناك .

والترجمات ، كما قلت ، جديرة بالإعجاب تماماً ، وهى تعطى حقيقة إحساساً بالأصل .

Le Morte D' arthur (١٩٣٤)

[نشرت فى مجلة ذا سبكتيتور (المتفرج) ٢٣ فبراير ١٩٣٤]

هذا هو نص موت آرثر(*) Le Morte D' arthur مطبوعا على حسب كاكستون ، دون تمهيدات أو مقدمات أو هوامش ؛ وإنه لقطعة من الإخراج الكتابى المؤشر بالغة الجمال يقينا . إنه ، لمن يتذوقون مالورى ، ويستطيعون أن يقتنوا كتابه ، على أفخم نحو يمكن للمرء أن يتمناه . وإنه ليجمل بمن يستمتعون بمالورى أن يزجوا إليه هذا التكريم ، إن كان ذلك فى استطاعتهم ولست أريد لأقلل من قدر هذه الطبعة الجديدة بالاعجاب كلية إذ قلت أننا بحاجة إلى ثلاث طبعات أخرى تتلوها ١ - طبعة رخيصة للنص ٢ - طبعة دراسة مع تعليق كامل بقلم شخص فى مثل علم مس جين هاريسون أو مس جسى وستون ٣ - طبعة للأطفال . قد كانت مثل هذه الطبعة بين يدى وأنا طفل فى الحادية عشرة أو الثانية عشرة . كانت حينذاك ، وربما كانت دائما كتابى الأثير . ولم ألتق بهذه الطبعة ، أو أى طبعة مشابهة للأطفال ، منذ ذلك الحين .

والحق أن ما نحن متعودون عليه إنما هو نوع من طبعات الأطفال ، ولكنها طبعة أطفال تحرر على حسب أصول خاطئة . أريد طبعة من النص تكون مقروءة للأطفال ومختصرة بعض الشىء . أما تلك التى زودنا بها مستر إدوارد ستريشى من ستون كورت ، فهى طبعة يراد بها ألا تضر الأطفال . إن أسهل النصوص منالا وأكثرها إراحة لكل إنسان قد أعد من الناحية الفعلية لهذا الغرض ويعلن السير إدوارد :

« لست أعتقد أنه عندما نستبعد كل ما يسىء إلى آداب العصر سيبقى أى شىء ضار — من الناحية الفعلية — بأخلاق الأولاد الإنجليز ، الذين من أجلهم أساسا اضطلعت بهذا العمل » .

لاحظ الخلط بين « الأخلاق » و« الآداب » . يقول سير إدوارد :

« لقد بين لنا لورد تنسون كيف نعالج هذه المسألة على خير الأنحاء » .

لقد كان سير إدوارد يؤمن بالتعقيم الإجبارى للأدب . وليس من نافلة القول أن نوجه الانتباه إلى تدهور المفهومات الخلقية لعصر يستطيع فيه محرر لكتاب مالورى أن يكتب :

« إن أخلاقية موت آرثر Le Morte D' arhhur هابطة من ناحية واحدة أساسية ، وذلك فيها تقوله وما تحذفه على السواء : ويرينا لورد تنسون كيف ينبغى الارتفاع بها . إن الزواج بوصفه مثلا أعلى ، من حيث علاقته بكل صور الحب والطهارة الأخرى وتضاده معها ، إنما يتبدى على جميع الأشكال ، مرتفعا فى النهاية إلى جلال مأسوى فى قصائد الملك التصويرية . ليست العزوبة — وإن تكن روحانية ومقدسة كعزوبة جالاهاد وبرسيفال — وإنما الزواج ، بوصفه أعلى وأنقى تحقيق للمثل الأعلى للأوضاع والعلاقات الإنسانية — هو

* موت آرثر Le Mort e D' arthur نقله إلى الإنجليزية سير توماس مالورى (الناشر بلاكول : فاشكسبير هيدبرس - ٢ ج) .

ما يرفعنا فوق مغريات حب كحب لونسلوت أو حتى إيلين . وكتاب مالورى لا يضع هذا المثل الأعلى فى الحياة أمامنا بأى قوة أو وضوح » .

قد يكون للمرء أن يلاحظ أن هذه هى نتيجة سياسة هنرى الثامن . وقد كان سير إدوارد بحيث يلاحظ أن أخلاقية القديس بولس هابطة من هذه الناحية الواحدة الأساسية ؛ ولكنه يغفل ذكر القديس بولس فى هذه المقدمة . وما تراه يقول عن القديس بولس ؟ يقول : « لقد صار القديس بولس يعد فى العصر الحديث نموذج السيد المهذب » . وليس ثمة ما يستطيع المرء أن يقوله بعد ذلك .

وعندما يقارن المرء النص الحالى بنص السير إدوارد ستريشى ، فربما كانت التغيرات الأهون شأنا التى أدخلها سير إدوارد هى الأبعث على الضيق ؛ وذلك بالضبط لأنها هينة الشأن . ومهما يكن من أمر فقد يكون للمرء أن يذكر أن تهذيباته تجعل حكاية الفارس الذى يطيح سير جارث برأسه فى أمسيتين مختلفتين فى قاعة السيدة ليونيس غير مفهومة فهما تاما ولكن ثمة أوضاع أخرى يكون عبثه فيها أوخم عاقبة . ولنأخذ مولد موردرد . إن نص ستريشى يقول :

« وهناك جاءت إليه زوجة لوط ملك أوركنى . . وكانت سيدة جميلة ماردة ، ولذلك أحبها الملك حبا شديدا ، وهكذا ولدت موردرد ، وكانت أخته من ناحية الأم إيجرين . . ولكن طوال هذا الوقت لم يكن الملك آرثر يدرى أن زوجة الملك لوط إنما هى أخته » .

أما النص الحقيقى فيقول :

« وهناك جاءت إليه زوجة لوط ملك أوركنى . . ولأنها كانت سيدة جميلة ماردة ، أحبها الملك حبا شديدا ، ورغب فى أن ينام معها ، وهكذا اتفقا وأنجب منها موردرد ، وكانت أخته من ناحية الأم إيجرين ، الخ » .

إنه تغيير طفيف جدا . ولكن زنا الملك آرثر بمحرم هو أساس حبكة الكتاب بأكمله ، وبدونه يغدو عديم المعنى تقريبا . أما أنه ينبغى الاقلال من ذلك فى طبعة للأطفال فمسألة يختلف فيها الرأى : ولكنى أشعر بأنى واثق من إن سير إدوارد ستريشى قد نظر إليه على أنه « أمر غير نقى » ، بدلا من أن ينظر إليه على أنه نابع من أخلاقية سوفوكلية قبلية عميقة . وإنما سوفوكليس ومصادره هو ما أود أن أقارن به مالورى . إنه ضرب من هوميروس شمالى فج ، مسجل أخبار ومنظم ومصمم جيد ، وكاتب للنثر فاتن ، وإن افتقر إلى سلطان الشاعر على الكلمات .

إن أخلاقية « موت آرثر Le Morte D'arthur » هى ، كما قلت ، من ذلك النوع البدائى الذى ينتمى إلى طبيعة الأشياء على حين لا تنتمى إليها آدابنا السلوكية الضحلة الحديثة . وهذه الأخلاقية البدائية قد هذبتها المسيحية ؛ ولكن رحيل المسيحية لم يخلف سوى التهذيب بدون الأخلاق ، كما يستطيع المرء أن يرى فى تصوير السير إدوارد ستريشى ؛ وهو ينتهى بـ « حس بالعدالة » ونزعة إنسانية ، هى فى النهاية لا أخلاقية . ولدى نظرة إلى الحياة أبسط وأصدق من نظرتنا يكون القانون الأخلاقى أمرا حقيقيا جدا ، حقيقيا لا يرحم كقوانين الطبيعة ـ بل هو يقينا جزء من قانون الطبيعة : لم تكن الشعوب القديمة تتطلب بحماقة ـ مثلما نتطلب ـ أن تكون الأخلاقية ذاتها أخلاقية . كانت أفعال معينة خطايا ، ذات عواقب مميتة . ولابد أن تتلوها هذه العواقب ، سواء ارتكبت الأفعال عن علم أو عن جهل . لقد كانت تتطلب تطهيرا .

ربما كان نموذج المسئولية والقدرية منسوجا على أكمل الأنحاء فى سوفوكليس ، ولكنه واضح أيضا فى مالورى . إن آرثر ذاته من نسل الخطيئة ، وإن تكن قد أضفيت عليها صبغة شرعية ؛ ولكن خطيئته التى يجهلها هى مفتاح القصة بأكملها . إنما ابن سفاحه المولود عن زنا بمحرم ، هو الذى سيقضى عليه . ومثل لايوس ـ أو هيرووس ، لأن الشبه به أقوى ـ يحاول الملك النموذجى عن طريق قتل الأبرياء المولودين فى يوم مايو ، قتل أوفى على الغاية فى لامسيحيته ، يحاول أن يهزم القدر . وآرثر طوال الوقت رجل مقضى عليه ، يحذره فى البداية صوت ميرلين التنبؤى عرافه التايريسى ، الذى حاقت به هو ذاته اللعنة ، لا لعنة العمى ، وإنما افتتانه الأعمى الذى يدمره . ويظل آرثر دون نسل شرعى ، رجلا شقيا ، مكرسا ، يمنح ـ تحت قضائه ـ أحر حبه وأعلى مراتب تقديره لعشيق زوجته المعروف . ويظلون جميعا ، مثل بيت أتريوس ، وبيت لايوس ، أناسا عظاما ومثل أوديب فى كولونا ، يدخر الذى قضت عليه السماء واضطهدته لتكريم عظيم من السماء إن أوديب وآرثر يرحلان عن العالم لا كما يرحل عنه الناس العاديون . وفى الحياة ليس آرثر هو من ينتصر فى القوائم وفى المغامرات ؛ وإنما هو دائما ـ جزئيا ـ المراقب والغريب ، ولكنه أكثر من لونسلوت أو القديس الذى أنجبته خدعة ـ الذى يهيمن على المشهد .

إن من أسباب كون « موت آرثر Le Morte D'arthur » منبعا باقيا للجدة ، درجة اندماج القصص « الطقسية » البدائية وعدم اندماجها فى السرد القصصى . فعدم اتساق كثير من الحكايات مهم . إنه عدم اتساق متسق . وهو أقل يقينا مما يلوح لدى القراءة الأولى . إن بالين وبالان ـ هاتين الشخصيتين الفولكوريتين قبل المسيحيتين ـ يرتبطان من خلال سيف بالين ، ومن خلال الضربة الحزينة ، بجالاهاد وسانجريل . وشخصيات المائدة المستديرة متوازنة على نحو ممتاز : الخير البسيط مثل سير جارث وسير بليس ، سير تور وشخصيات أخرى ثانوية ، وخليط الخير والشر مثل سير جاوين ، ممن هم بشر وليسوا على المستوى البطولى ، والتدرج من سير بورس إلى سير برسيفال (الذى لأخته دلالة) إلى سير جالاهاد ، الذى ذكرته بوصفه قديسا ، ولكن الأنسب أن يوصف بأنه ملائكى : ومن المحقق أنه ليس ببساطة بشريا ، وإنما هو نسل تضحية عذرية .

لست أود أن أوحى بأن كل شىء فى « موت آرثر Le Morte D'arthur » صائب وحتمى . فثمة أطراف كثيرة لا تلتقى . يمكن أن يوصف الكتاب بأى شىء إلا أنه يشرح ذاته ، وقد كان ثمة أمور كثيرة يجهلها سير توماس مالورى . وإنى لأصلى أن يظهر ـ إبان حياتى ـ من يخرج طبعة فى مثل حجم كتاب فريزر بوسانياس ، تقدم التاريخ الطبيعى للحيوان الباحث ، والتاريخ الاشتقاقى لأسماء كل الفرسان والملوك . إنى أقبل سير لاكوت مال تيل ، ولكن ماذا عن سير مارهوس ، وسير سابينا بيلس ، والملك باجديماجوس ، وسير ملياجرانس ، وسير لاموراك ، وسير برسانت أوف إند ؟

إن العهد القديم والعهد الجديد ، وهوميروس وإيسخولوس وسوفوكليس ومالورى ، كتب تستحق طباعة وتغليفا جيدين . وعلى

هـذا فإن هـذا الكتاب يستحق جنيهاتـه التسعة وستة الشلنات الإضافية ، لكى يحصل عليه المرء مغلفا بالجلد تغليفا كاملا .

آراء ومراجعات

صحفيو الأمس واليوم (١٩٤٠)

[نشرت فى مجلة ذانيو إنجلش ويكلى (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٨ فبراير ١٩٤٠]

لا يمكن أن يكون قد فات أحدا أن يلاحظ أنه منذ بداية هذه الحرب قد انبثق فى نور التبريز رجلان كنا قد ظننا أنهما ينسحبان ببطء ، كارهين ، من الحياة العامة . أعنى مستر تشرشل ومستر ولز . ولابد أنهما معاصران ، أحداهما للآخر تقريبا . وقد كان كلاهما ــ على ما أذكر ــ رجلين مشهورين ، عندما كنت فى سنى الأولى بالجامعة . كلاهما قد تكلم وكتب كثيرا فى الثلاثين سنة الماضية ،وليس لأى منهما ما يمكن أن يدعوه المرء أسلوبا برغم أن لكل منهما مصطلحه اللفظى المتميز : أما مصطلح ولز فاقرب إلى « أوفرول » ذى أكمام ، باق على الزمان . وأما مصطلح مستر تشرشل فأقرب إلى ثوب بلاط ، تلوث جلاله ، من محل لبيع الأزياء المسرحية . ولست أدرى ما الذى يشتركان فيه ، عدا أنهما فى سن كان المرء يتوقع منها فيه أن ينسحبا إلى حياة تأمل ، قد بدآ حياة جديدة عنيفة . ولست أقول هذا انتقاصاً من قدرهما . فلست أوحى بأن أياً منهما يجب أن يتقاعد ، بل على العكس ، إذ لا حاجة بأحد إلى التقاعد إلى أن يتغير العالم إلى الحد الذى لا يعود لديه معه ما يقوله له . والأمر الشائق هو أن العالم لم يتغير ، وأن مستر ولز ومستر تشرشل يستطيعان أن يستمرا ، لأنه ما زال هناك جمهور يوجهانه ، لأنه ليس هناك من يوجهه غيرهما . إن الموقف غريب إلى الحد الذى يستاهل لحظة تأمل .

لا يلوح أن جيلى قد أنجب ديماجوجيا عظيما ــ كمستر تشرشل ومستر لويد جورج ــ ولا صحفياً عظيما كمستر ولز ومستر شو ومستر تشسترتون . ولست فى هذا السياق ، استخدم أياً من المصطلحين : « ديماجوجى » و« صحفى » بأى معنى إلا بأحسن معانى الكلمتين . أما الرجال ذوو الموهبة العالية فى الصحافة ــ بهذا المعنى الذى هو أحسن المعانى ــ فقد وُجد منهم كثيرون : فمثلا مستر وندام لويس ومستر مدلتون مرى ومستر جون ماكمرى يملكون جميعا الطلاقة والجدية الضروريتين والرغبة فى التأثير فى أكبر جمهور مستطاع . ومستر لويس على الأقل ، بلا نزاع ، كاتب لا يقل عبقرية عن مستر ولز . ومع ذلك فليس بينهم من استمع إليه أكثر من جمهور أقلية . وأما عن رجال عصرى الذين تمكنوا من أن يأسروا جمهورا عريضا فأعتقد أنهم جميعا ، إذا قورنوا بمستر ولز ، أقزام . إن فى المشارنة الفردية بين الملكات وحدها أسبابا عديدة تفسر نجاح مستر ولز . لقد بدأ مستر ولز مسلياً شعبيا ، وأتاحت له ميزات تعليمه فرصة استغلال « العلم الشعبى » لدى جيل على أتم استعداد لتعليق الأفكار من أجل هذا الشكل من القصص الخيالى . وإلى هذا النشاط المخزى جلب خيالا من طبقة بالغة العلو : إن بعض قصصه القصيرة ، مثل « بلد العميان » ، ومشاهد معينة من قصصه الخيالية ، كوصف شروق الشمس على القمر فى « الرجال الأوائل على سطح القمر » ، لا تنسى . وفيما بعد استخدم ملكاته المرموقة كمسجل فى سجلات إخبارية عن نوع المجتمع الذى يضرب فيه بجذوره .

ومن خلال كونه مسليا شعبيا وجد منفذا كتبى ــ وأقرب مواز له ، فى السنوات القلائل الأخيرة ، مس دوروثى سايرز . وليس بين معاصرى الذين يقبل تبريزهم المقارنة بتبريز مستر ولز من بدأ بتوسل المسامرة الشعبى هذا . وأظن أن هذا أكبر من أن يكون اختلافا شخصيا ؛ إنه اختلاف جيل .

إن العالم الذى جاء إليه مستر ولز ــ وكذلك الراحل أرنولد بنيت ــ (وهو حقيقة عالم لورد ستامب نفسه) ــ كان عالم « ترق » فلذى الشباب الطامح ذى الملكات الأدبية والأصل المتواضع ، كان أول شىء ــ وهذا ما يمليه العقل ــ هو أن يتكسب عن طريق تسلية الجمهور : حتى إذا ما استقرت مكانة المرء بدرجة كافية ، أمكنه أن يكون حرا ، إما فى تكريس ذاته لعمل من فن الأدب ، أو أن يعظ صراحة ، جمهورا لين العريكة يحترم النجاح . وفى أثناء هذه الخبرة الخشنة ، يحتمل أن يكون مستر ولز قد تعلم عددا من الأشياء عن الكتابة ــ عن « توصيل » الأفكار للجمهور العريض ــ لم يتعلمها قط من يصغرونه سنا . إنه يكشف مثلا ، عن حساسية غريبة إزاء أصله ، ففى مقالة حديثة له بمجلة الـ « فورتنايتلى (نصف الشهرية) يلوم الجيل الأصغر سنا الذى ينكر عليه ، وهو فى منتصف العمر ، يسر الرزق المتواضع الذى ليس أكثر من حقه ، إذ نظرنا إلى شبابه المعسر . ولا أستطيع أن أحول بين نفسى هنا ومقارنته بالرجل الذى أعده أحسن صحفى بأحسن معانى الكلمة ، فى عصرى : شارل بجى . لقد كان بجى فلاحا ، وهو يجعلك تشعر بأنه عميق الفخر بأصله . ولكن الفرق بين مستر ولز وجيل من نوع آخر . ولست أستطيع أن أفكر فى أى كاتب إنجليزى مجيد من جيل حساس لأنه متواضع المنبت ، أو يتباهى لأنه حسن المنبت : فإن هذه التفرقة لا تهم الكتاب . . ربما كان الأمر ، جزئيا ، هو أننا وجدنا أنفسنا فى وضع كان فيه « الترقى » دائما أمرا غير وارد . لم يكن هناك مكان نرقى إليه . إن ذلك النوع من النجاح لدى أديب جاد ، لم يعد ممكنا بعد .

والصحافة الجادة فى جيلى إنما هى صحافة أقلية . وهذا أكبر من أن يكون فرقا بين مستر ولز ومعاصرى : إنه فرق بين العوالم التى ولدوا فيها . فحشد حاملى التذاكر المخفضة مازال هناك ــ بل إنه أكبر منه فى أى وقت مضى ــ يقرأ آخر عمل لمستر ولز فى مقصورة الدرجة الأولى ، كما فى عربة الدرجة الثالثة : إنه يخبرهم بما هم على استعداد لقبوله . وإن جزءاً مما يقول لصادق . وملكاته التخيلية العظيمة ، ومنهجه الأقرب إلى منهج الكتب المصورة ، يجعلان الموقف الذى يصفه حقيقيا جدا لدى جمهوره . ولما كان لا يستدل منطقيا ، أو يلجأ إلى أى نوع من الحكمة يجاوز طاقة الرجل العادى ، فإنه لا يفرض كبير رهق على عقول قراءه . ولما كانت مقترحاته دنيوية دائما ، فإنه لا يطالب قراءه ــ بما هم أفراد - بأى جهد كبير قد ينكصون عنه . ومن ناحية أخرى ــ وربما كان هذا شيئا يذكر بوصفه أمراً يشترك فيه مع مستر تشرشل فى نهاية المطاف ــ فإنه يملك نوعاً من الصراحة نادرا بين أصوات عصرنا التى تتحدث من الميكروفون . وهو ، كمستر تشرشل ، قادر على أن يضع قدمه فى الأمور مرة تلو أخرى . وهذه القدرة على الوقاحة أقرب إلى القلب على المدى الطويل ، من الأدب

الدبلوماسي الحريص لمن يبلغ بهم الحذر ألا يضعوا قدما قط في أي شيء . ثمة شيء منعش جدا في عداوة مستر ولز العنيفة للمسيحية عموما ، وللكنيسة الكاثوليكية بخاصة . وإن كلمات عن موقف أمريكا من الحرب ، وموقفنا من أمريكا ، في مجلة الفورتنايتلي (نصف الشهرية) ، لتستحق كل المحاورات الدمثة والمواعظ المثيرة للأعصاب التي يعالج بها غيره من الدعاة ذلك البلد .

ليس ثمة - فيما أعتقد - مكان لولز حديث يعلم الجمهور آراء أكثر حداثة . إن جمهورنا لم يوجد بعد . وكل ما نستطيع أن نؤمل فيه هو أن نقدم فكرا من نوع بالغ الاختلاف واتجاه بالغ الاختلاف ، متشكلا في مقولات بالغة الاختلاف ، لعدد ضئيل من أناس يفكرون ، وعلى استعداد « عقيدة قطعية » (دوجما) جديدة (إذا استخدمنا عبارة ديمانت) . وليس هذا اصطناعا لموقف تباعد ، وإنما هو نظرة واقعية إلى حدود فاعليتنا الممكنة . إن أملنا بالغ الضآلة في الإسهام في أي تغير اجتماعي فوري ، ونحن أكثر ميلا إلى أن نرى أملنا ممثلا في بدايات متواضعة ومحلية ، منا إلى أن نراه ممثلا في تحويل العالم بأكمله على الفور . ومن ناحية أخرى ، فعلى الرغم من أن الأهداف المباشرة أقل لمعانا ، قد يتبين أنها أقل خداعا : ذلك لأن مستر ولز ، الذي يعلق كل ماله على المستقبل القريب ، يسير قريبا جدا من حافة القنوط ؛ على حين يتعين علينا أن نبقى حيةً مطامح يمكن أن تظل سليمة طوال أطول وأظلم حقبة من الكارثة والانحطاط العالميين .

عبقرية رديارد كبلنج التي لا تذبل (١٩٥٨)

[من كتاب كبلنج والنقاد ، تحرير إليوت ل . جلبرت ، مطبعة جامعة نيويورك ، ١٩٦٥]

عندما تلقيت الدعوة إلى اقتراح شرب النخب في الغداء السنوي لجمعية كبلنج لم أشعر بأي تردد في القبول . لقد جاءتني كأنها مرسوم بأمر القدر ؛ وهو شعور إخال أن كبلنج ذاته قد كان يفهمه . إني كثيرا ما أدعى إلى الكلام ، ولكن الشعور الذي أشير إليه قلما يواتيني . وهو انفعال بالغ الاختلاف عن انفعال مجرد عدم إمكان التهرب من مهمة تقبلها المرء ، لا لشيء إلا لأنه لم يجد سببا مقنعا للاعتذار عنها . وإني لأبادر إلى القول إنه ليس معنى ذلك إني أجد نفسي حجة في الموضوع ، أو موهوبا - بأقل درجة - كمتحدث بعد الغداء والأمر ببساطة هو أني قد غدوت أشعر ، على نحو يكاد يكون خرافيا ، أن ثمة التزاما علي بأن أشهد لرديارد كبلنج ، كلما واتت مناسبة .

إن رديارد كبلنج - الذي لم أتعرف عليه قط ، ولم أره قط ومن المحتمل ألا يكون قد سمع بي قط - قد مس حياتي في أوقات عدة ، وعلى أنحاء متباينة . ففي ١٩٣٩ انتخبت زميلا فخريا بكلية ماجدالين ، جامعة كمبردج ، وكان شاغل هذه الوظيفة من قبلي هو كبلنج . وفي ١٩٤١ دعيت لإعداد مختارات من نظم كبلنج ، ولي تزويدها بمقدمة طويلة . ومنذ أسبوعين كنت في باريس ، ودعيت إلى جمعية تدعى الأكاديمية الشمالية ، حيث كان علي أن ألقي مديح éloge سلفي رديارد كبلنج . وهأنذا اليوم هنا أؤدي وظيفة مشابهة .

قد يستبعد هذا كله على أنه من توافق الصدف ، أو على أنه سلسلة أفضى فيها حدث إلى سواه . بيد أن كبلنج قد صحبني منذ الصبا ، عندما اكتشفت منظوماته الباكرة « مواويل غرفة الثكنة » ، وقصصه الباكرة «حكايات بسيطة من التلال» ، وثمة ضروب من حماس الصبا يجاوزها المرء ، وثمة كتاب يؤثرون في المرء بعمق ، في مرحلة ما ، قبل المراهقة أو في أثنائها ، ولا يعيد المرء قراءة أعمالهم قط فيما بقي من حياته . بيد أن كبلنج من نوع مختلف . إن آثارا من كبلنج تظهر في منظوماتي الناضجة حيث لم يلاحظها أي بوليس سري من العلماء المثابرين بعد ، ولكني على استعداد للكشف عنها . لقد كتبت يوما قصيدة عنوانها « أغنية حب ج . ألفرد بروفروك » وإني لعلى اقتناع بأني ما كنت لأدعوها «أغنية حب» ، لولا عنوان لكبلنج التصق بذهني في عناد : « أغنية حب هاردايال » . وبعد ذلك بعدة سنوات ، كتبت قصيدة تدعى «الرجال الجوف» ؛ وما كان ليسعفني أن أفكر في هذا العنوان ، لولا قصيدة كبلنج المسماة « الرجال المحطمون » . وثمة واحد من الرجال المحطمين قد ظهر حديثا في عملي ، ويمكن أن تروه - في الوقت الحاضر - على خشبة مسرح كمبردج . وإني لأدع لكم أن تخمنوا لماذا كرمت قطة فارسية كنت أملكها يوما ، باسم ميرزا مراد علي بك .

حسبي هذا كي أشرح لكم شعوري بالقدر . فعندما قمت بعمل مختاراتي من نظم كبلنج - تلك التي ذكرتها - في عام ١٩٤١ ، كانت اللحظة مناسبة لتذكير الجمهور بأهمية كبلنج ، ولإحياء صيت تناقص تحت وطأة تأثير النقاد الليبراليين ، إن لم نقل الراديكاليين ، بيد أنه قد أثار دهشة كبرى في عالم الأدب أن يُناصر كبلنج ، لا بوصفه كاتبا للنثر فحسب ، وإنما بوصفه كاتباً للنظم ، من جانب شاعر أجمع الرأي على أن نظمه يقف على الطرف النقيض من نظم كبلنج . فعلى حين قد لاحت قصائدي أغمض وأبعد من أن تظفر بموافقة الجماهير ، ظلت قصائد كبلنج تُعدُّ زمنا طويلا - أبسط ، وأشد فجاجة ، وأكثر شعبية ، بل أقرب إلى ركاكة أغاني الصالات الموسيقية ، من أن تستحق من الناقد صعب الإرضاء أي شيء سوى الازدراء .

وقد اتهمت إن لم يكن بالافتقار إلى الإخلاص ، فعلى الأقل بالاستمتاع العابث بالمفارقات . ومع ذلك أظن أن الوقائع التي حكيتها لتوي ، يجب أن تقنع الجمهور الحالي بأن هذا لم يكن حقا .

وربما كان ثمة سبب آخر من نوع مختلف عن أي من الأسباب التي أضمرتها - حتى الآن - يفسر احترامي لعمل كبلنج ، سبب يمثله تشابه - أو الأحرى قياس تمثيل - بين خلفيته وخلفيتي . لقد قضى كبلنج طفولته الباكرة في الهند ، وأعيد إلى انجلترا كي يقضي فترة الدراسة ، ثم عاد إلى الهند في سن السابعة عشرة ، وقضى عامين من حياته في أمريكا . وفيما بعد استقر في سسكس ، ولكنه أصبح يقضي فصول الشتاء في مناخ جنوب أفريقيا الأكثر رحمة . لقد كان مواطنا في الإمبراطورية البريطانية ، وذلك قبل أن يتجنس - إذا صح التعبير - في جزء معين من مقاطعة معينة في إنجلترا ، بزمن طويل . وإن طوبوغرافية تاريخ حياتي لبالغة الاختلاف عن حياته ، ولكن شعورنا نحو إنجلترا ينبع من أسباب ليست مختلفة تماما . إن كلمة metic (أجنبي) إنجليزية جيدة تماما ، رغم أن كلمة métèque (أجنبي) الفرنسية خليقة ان تكون مألوفة أكثر ، لدى كثير من الناس . وربما كانت لا تنطبق - بأدق المعاني - على أيٍّ منا ، حيث إن كلينا ينحدر من سلالة بريطانية كلية . ولكني إخال أن موقف كبلنج

من الأشياء الإنجليزية ، كموقفى ، كان من بعض النواحى مختلفا عن موقف أى بريتونى بمولده . وأنا أشعر بهذا فى بعض القصائد المكتوبة بعد استقرار كبلنج فى سسكس . ومنها ، على سبيل المثال ، « الاستدعاء » :

تحت أقدامهم فى الأعشاب
يجرى سحرى المتشبث
سيعودون كأغراب
وسيبقون كأبناء

إنه يشير إلى الزوجين الأمريكيين فى القصة ، التى تصحبها هذه القصيدة ، وهما يستقران بإنجلترا فى القرية التى ذهبت منها أسرة الزوجة إلى أمريكا . ولكنى أشعر أنه يكتب من واقع خبرته الخاصة . وبالمثل ، نجد فى قصيدة « أغنية السير رتشارد » أن المتحدث فارس نورماندى ، تابع لوليم الفاتح ، استقر فى إنجلترا :

تبعت سيدى الدوق ، قبل أن أغدو عاشقا
كى آخذ من انجلترا الإقطاع والجزية
أما الآن فقد انعكست هذه اللعبة
والآن استأثرت انجلترا بى !

وسير رتشارد هو أيضا - فيما أظن - كبلنج ذاته

ماذا يسع الإنسان أن يقول - فى دقائق قليلة - عن رجل العبقرية المدهش ، الذى تبدو كل قطعة مفردة من كتابته - معزولة - عملا بارعا لامعا tour de force ، ولكن لعمله - مع ذلك - وحدة لا تُنكَر ؟ ثمة - على الأقل - نصف دزينة من أوجه كبلنج ، يستطيع المرء أن يطنب القول فيها : الصحفى ، والفنان الأدبى ، ومراقب البشر المستطلع فيما هو لا سوى وخارق للطبيعة ، والرائى . ولكى نعطى كبلنج حقه ، ونرسم صورة الرجل فى كتاباته ، نحتاج إلى النظر إليه تحت كل هذه الأوجه ، ثم نبين الوحدة التى وراءها . ولن أمس اليوم إلا وجهين يلوحان لى ذوى أهمية خاصة : الوجه الأخلاقى ، ووجه الرائى .

إن الأخلاقى فى كبلنج يتبدى ، باستمرار ، فى كل عمله : وإنه لواحد من العناصر التى تسهم فى إضفاء الوحدة عليه . وكثيرا ما يدنو من ضرب من الرواقية ، بالمعنى الشائع لتلك الكلمة فالرجل الموضوع موضوع الاعجاب هو الرجل الذى أدى مهمته المقدورة ، دون انتظار ثواب ، أو اهتمام بأن يعترف به . وعلى ذلك نجد فى قصيدة « أبناء مرثا » .

إن همهم فى كل العصور أن يتلقوا الضربة ويبطنوا الصدمة .
إن همهم هو أن تعمل الآلة ، وهمهم هو أن يحرروا ويستقلوا القطار ، ان يدونوا وينقلوا ويوصلوا - فى الوقت المحدد - أبناء مريم ، براً وبحراً .

وفى مقالة كتبت منذ عدة سنوات مضت وهى تظل واحدة من خير الدراسات الموجودة لدينا عن كبلنج ، أوضح الكولونيل بونامى دوبريه كيف أنه ظل - باستمرار - ينتقص من قدر النجاح الدنيوى ، وإنه حتى الرجل الذى أخفق تماما فى الحياة (ويمكن تجميع قاعة من مثل هذا الحطام البشرى ، من بين شخصيات كبلنج) ، قد يكون شخصية أنبل من الرجل الذى أثث عشه بنجاح . إن الأخلاقى حاضر دائما ، حتى فى تلك الحكايات المسماة « كتب الأدغال » التى يخالها كثير من القراء مجرد قصص مغرقة فى الخيال ، لتسليه الأحداث ربما كان الأخلاقى فى كبلنج هو ما يكدر أولئك المثقفين الذين قللوا من شأنه ، فى عصرى . لقد كان على ذكر من أن درسه الخلقى ليس موضع ترحيب ، ولا بد من أن يوحى به ، أو ينقل (كما نقول اليوم) دون وعى . وهذا واضح فى قصيدة « كتاب الخرافات » :

عندما يرغب العالم بأسره فى إبقاء مسألة طى الكتمان
حيث إن الحقيقة قلما تكون صديقا لأى حشد يكتب البشر
مستخدمين أسلوب الخرافة ، كما فعل إيسوب العجوز
ساخرين مما لن يسميه أحد باسمه ، جهرة
ولا مفر لهم من أن يفعلوا هذا ، وإلا سقط .
إلا إذا سرهم ألا يجدوا سميعا على الإطلاق .

فقط عن طريق تذكرنا لكبلنج الأخلاقى وكبلنج الرائى يمكننا فيما أظن أن ننظر فى مبادئه السياسية . ولست معنيا بآرائه ، إلا كما نجدها فى أعماله المنشورة - وإنما أنا معنى بقصائده وقصصه . لم يكن كبلنج رجلاً حزبيا ، ولا كان له - وهذا أمر مهم - عقل موهوب فى التفكير التجريدى : وإنما كان يفكر بالصور . الصلبة والبسيطة . ورأيه فى السياسة يمكن أن يلخص فى قصيدة « آلهة رؤوس عناوين الكراس » :

فى العصر الكربونى ، وعدنا بوفرة للجميع
عن طريق سرقة المختار ، كى ندفع لبولس الجماعى

ولكنه رغم أنه كان لدينا ما فيه الكفاية من المال ، لم يكن هناك ما يمكن لنقودنا أن تشتريه .

وقالت آلهة رؤوس عناوين الكراس : إذا لم تعلموا ، متم

ولكن كبلنج كان شيئاً أندر من فيلسوف ، لقد كان نبيا . (تذكر كيف أنه كتب « الرجل الذى كان » و « هدنة الدب » منذ زمن بعيد) . لقد كان عقله حدسيا ، أكثر منه استدلاليا . وعبقريته ـ إذا كنت أفهمها أساساً ـ تكمن فى قدراته على الملاحظة ، والوصف ، والحدس . أما أن ثمة شيئاً خارقا للمألوف فى الأمر كله ، التى فى قدرته على الملاحظة ، فذلك ما تمثله حكاية رويت لى فى كمبردج ، وقد لا تكون معروفة على نطاق واسع . فعندما قام بزيارته الأولى لكلية ماجدالين ، حين غدا زميلا فخريا ، عبر عن رغبته فى رؤية مكتبة پيبس ، ومخطوط يوميات پيبس . ومالبثت الكلية ـ إذ كانت تعلم أن كبلنج رجل من دأبه السؤال ، وأن أسئلته عرضة لأن تكون غير متوقعة ، وغير قابلة لأن يجاب عنها ـ ما لبثت أن جمعت كل الدارسين المتوافرين ، من العالمين پيبس وعصره . وألقى كبلنج السؤال الوحيد الذى لم يكونوا

هل استعداد له : ما تركيبة الحبر الذى كان ييس يستخدمه ؟ لقد لاحظ أنه يختلف عن حبر أى مخطوط رآه من تلك الفترة . وقد بُحث هـذا الأمر فيما بعد ، ووُجِد أن ييس قد استخدم حبرا مصنوعا من تركيبة من ابتكاره . ونحن جميعا نعرف قصة الفيلق الرومانى الذى وضعه عند حائط هادريان .

وإنى لأذهب إلى أن الحقيقة الماثلة فى كون كبلنج حدسيا وليس ذهنيا ، قد تفسر كونه قد أبخسَ قدره من ذهنيين ليسوا بالحدسيين . لقد كان ذا ملكة فى التنبؤ ، ولابد أنه قدر الإحباط الذى شعرت به كاسندرا . وقد تنبأ بحربين . إن حرب ١٩١٤ قد تنبأ بها فى أنشودته إلى فرنسا المكتوبة عام ١٩١٣ . وفى ١٩٣٢ تنبأ ــ فى قصيدة « مخروط الرياح » ــ بالعاصفة التى قدر لها أن تهب بعد ذلك بسبع سنوات ، وبعد موته بثلاث سنوات . وفى سنواته الأخيرة ، كان ينظر إلى مستقبل العالم بمزيد من التوجس . إنه يلوح لى أعظم رجال الأدب الإنجليز فى جيله . وقبل أن أرفع نظارتى ، أود أن أورد كاملة ــ كتذكرة بالرجل ــ القصيدة القصيرة التى ينتهى بها مجلد أشعاره ــ وهى قصيدة كنت أود لو أنى مؤلفها :

إذا كنت قد منحتكم البهجة
بأى شىء قمت به
فدعونى أرقد هادئا فى ذلك الليل
الذى سيغدو ليلكم قريبا :

وفى المدة القصيرة القصيرة
التى يظل الموتى فيها فى الأذهان
لا تسعوا إلى أن تسألوا غير
الكتب التى خلفتها ورائى

سيداتى سادتى : إنى أعطيكم عبقرية رديارد كبلنج التى لا تذبل .

[ألدس هكسلى] (١٩٦٥)

[من كتاب ألدس هكسلى ١٨٩٤ - ١٩٦٣ : كتاب فى ذكراه ، تحرير جوليان هكسلى ، الناشر : تشاتو وونداس ، لندن ، ١٩٦٥] .

ترجع أول ذكرى عن ألدس هكسلى إلى عام ١٩١٤ أو ١٩١٥ . كنت قد قضيت ذلك العام الدراسى فى كلية وستون ، بمنحة دراسية للسفر من جامعة هارفرد . وكان آخر الطلبة البريطانيين صحيحى الأجسام يمرون من الـ O.T.C. إلى الخنادق . وفيما عدا حملة منحة رودس من أمريكا والكومنولث ، لم يبق تقريبا أحد سوى أولئك الذين وُجدوا ــ مثل هكسلى ــ غير صالحين البتة للخدمة العسكرية . بيد أن طابعا مغامرا ، اختفت هويته من ذاكرتى ، نظم ناديا يدعى « نادى التسعينيات » ــ من المؤكد أنه كان آخر تحية لتلك الفترة الأدبية ! ــ وقد تجمع المدعوون إلى أول اجتماع له على مدرج إحدى الكليات : وأعتقد أنها كانت كلية باليول ، وهى كلية ألدس . وقد سعى الداعى ــ على ما أذكر ــ إلى نفخ الحياة فى هذه المناسبة بأن علق شريطا أحمر على زجاج نظارته الأنفية . ولا أذكر أن هكسلى كان شديد النشاط فى هذه الجمعية ، ولكنى أذكر أنهم قد أشاروا إليه ، لى ، فى تلك المناسبة .

ولم ألتق بألدس هكسلى إلا بعد التخرج من أوكسفورد ، وقد تم ذلك اللقاء فى جارسنتون ، حيث كنا نلتقى من وقت إلى آخر ضيوفا لليدى أوتولين موريل ، وكان برتراند رسل قد قدمنى إليها ، وإنما بيتها وبعض زائريها كثيرى التردد هو ما يظهر ــ تحت أخف الأقنعة ــ فى رواية كروم يلو . وكان مركزى الخاص فى تلك الجماعة قد توطد بأول مجموعة شعرية لى (وهو كتاب ما كان ليعرف النشر قط لولا معاضدة إزرا باوند المتحمسة ، وكنت قد أخذته له ، بناء على نصيحة كونراد إيكن) . وكان لى من النفوذ ما جعل ألدس يعرض علىّ ، طالبا الرأى ، أول ديوان له ليدا وقصائد أخرى . وأخشى ألا أكون قد تمكنت من إبداء أى حماس لمنظوماته . وبعد هذه المحاولة اقتصر ، بحكمة ، على كتابة المقالة وعلى ذلك النوع من القصة الذى صار ينفرد به .

وبعد ذلك أتذكر ألدس عقب زواجه من ماريا نايس ، عندما كانا يعيشان فى شقة بدروم ــ محشوة بالكتب طبعا ــ فى منطقة وستبورن جروف . وكان مدلتن مرى ، الذى تشفى حاسته فى التحرير على العبقرية ، يدير مجلة ذى أثينيوم (المجمع) وهكسلى يكتب له عمودا أسبوعيا ، من نوع كان يستطيع أن يصل به إلى حد الكمال . وكانت قراءاته هائلة وذوقه لا تشوبه شائبة وأذنه حادة ــ وأذكر أنه بيّن لى ذات مرة أن وزن قصيدة تنسون المسماة « كاتولوس » مطابق لوزن قصيدة إدوارد لير « يونجى ــ بونجى ــ بو » . وقد أبهجنى أن أجده فى كتابه الأخير الوجيز الأدب والعلم يورد بيتا من مالارميه ، أثر فىّ بعمق إلى الحد الذى بسطته فيه فى قصيدة « لتل جيدنج » : « يضفى معنى أكثر صفاء على كلمات القبيلة » donner un sens plus pur aux mots de la tribe

وثمة نادرة واحدة من نوادر ألدس أراني على يقين من أنى أذكرها أوضح من أى شخص آخر ، لأن موقفها كان شديد الإحراج لى . كنا نحن الاثنين بين الضيوف المدعوين للكلام بعد عشاء لدائرة الشعر فى أحد نوادى السيدات . وقد تكلمنا بترتيب السن ، وبلغ الأمر ذروته بالعميد إنج . وكانت قد حُددت لجميع المتحدثين موضوعاتهم مقدما ، وعُرضت قائمة بأسماء المتحدثين وموضوعاتهم بوضوح على الموائد . وكان ألدس قد نهض بالفعل ليتكلم عندما ألقيت نظرة على القائمة ورأيت مرتاعا أن موضوعى ، الذى كنت قد أعددت له نفسى بعناية بالغة ، قد أُعطى لشخص آخر ، وأن الموضوع المخصص لى بالغ الاختلاف .

وكان من الصعب أن أتحدث إلى سيدتين ، لا أعرف أيهما ، وأؤلف حديثا جديدا فى الوقت عينه ولكن ألدس كان قد شرع فيما بعد بأن يكون حديثا على بعض الطول ، وداعبنى الأمل . ومهما يكن من أمر فقد كانت الغرفة مقفلة يعوزها الهواء ، وشرع هكسلى فى غير حكمة يدخن سيجارا كبيرا . وما كاد يشير إلى كربون ، وأملت أن يتحدث لخمس دقائق أخرى مليئة بالعلم والفطنة ، حتى انطوى على المائدة كمدية الجيب . وحمله اثنان أو ثلاثة من الضيوف الذكور إلى غرفة أخرى ، ودُعيت لأملأ الفجوة . كانت هذه هى خطبتى الأولى بعد عشاء : تعميد بالنار . ومن رحمة الأقدار أنى لا أذكر أى شىء مما قلته فيها .

(وثمة سبب آخر يدعونى إلى تذكر ذلك العشاء . فإن إحدى جاراتى دعتنى فيما بعد للعشاء فى بيتها . ولها أدين بتعريفى بحزمة

أوراق التاروت التى استخدمتها فى قصيدة الأرض الخراب . وإنى لأزجى هذا الشكر متأخرا . ولكنى لا أحب لقارئى الحالى أن يستنتج أن هذه السيدة هى الأصل فى شخصية مدام سوزوستريس ــ فتلك شخصية خيالية تماما !) .

وبعد أن انتقل ألدس وماريا إلى كاليفورنيا لم أره لعدة سنوات . ومنذ بضع سنوات مضت التقيت به أنا وزوجتى فى شقة صديق قديم لكلينا . كان كلانا قد ترمل وتزوج من جديد ، منذ غادر ألدس إنجلترا ووجد مناخا أرفق بصحته الضعيفة ، والتقت زوجتانا لأول مرة . وكان ألدس جذابا وشائقا كالعهد به ، وقد سافر حديثا للبرازيل وتحدث حديث العالم عن زيارته . ولم يبق آل هكسلى فى إنجلترا طويلا ، وكانت تلك آخر مرة أرى فيها هذا الرجل الرقيق الجدير بالحب . إن مكانه فى الأدب الإنجليزى مكان فريد ، ومن المؤكد انه وطيد .

[رتشارد ألدنجتن] (١٩٦٥)

[من كتاب رتشارد ألدنجتن : صورة جمعية ، تحرير اليستر كيرشوف . ج . تمبل ، مطبعة جامعة جنوب إلينوى ، ١٩٦٥] .

التقيت برتشارد لأول مرة فى عام ١٩١٧ ، وذلك فى الوقت الذى كان اسمه يُدرج فيه فى الجيش ، وينتقل إلىّ منه منصب مساعد رئيس تحرير مجلة الـ « إيجوست » (محب ذاته) . وبعد الحرب كنت أراه كثيرا . كنا على علاقات طيبة جدا ، وعندما بدأت مجلة الـ كرايتريون (المعيار) فى ١٩٢١ ، كان مساعدى فى التحرير بمرتب بالغ التواضع . (ولم أكن أنا نفسى أتقاضى أى مرتب البتة ، لأنى كنت أعمل فى بنك لويدز ، ولم يكن من المسموح به لأعضاء هيئة البنك أن يشتغلوا بعمل آخر ذى راتب منتظم) . وأظن أننا فى تلك السنوات قد تبادلنا رسائل طويلة . وقد زرته مرة واحدة على الأقل عندما كان يعيش مع سيدة نسيت اسمها فى الدرماستون ؛ وهى قرية كانت مازالت بالغة الاتسام بالطابع الريفى ، ولم تكن قد اكتسبت بعد ما ارتبط بها حديثا . كان رتشارد بالغ الحساسية ، إن لم أقل سريع التأثر ، من بعض النواحى . وأخشى أن أكون ــ بنية حسنة ، ولكن مع افتقار أخرق إلى الخيال ــ قد جرحت مشاعره مرة أو مرتين على نحو بالغ العمق ، بالتأكيد . وبعد ذلك لم أعد أراه ، وكتب قدحا قاسيا تعوزه الرحمة فىّ وفى زوجتى التى توفيت بعد ذلك بسنوات قليلة ، وفى أصدقاء لى كالليدى أوتولين موريل وفرجينيا ولف . بيد أنه كان يعيش فى ذلك الحين فى فرنسا ، فيما أظن ، وكانت هجماته على سائر الكتاب ــ وبخاصة الاثنين المدعوان لورنس ، ونورمان دوجلاس ــ أكثر مباشرة فى كتبه عنهم . بيد أن تلك المعركة قد انحسرت منذ ذلك الحين ، وقد تبادلت معه رسائل قبل وفاته بسنوات قليلة . وكان قد سمع أنّ عددا من رسائلى إليه فى حوزة إحدى الجامعات الأمريكية ، فكتب لى مفسرا أن هذا لم يحدث برغبته ، وأن الرسائل كانت فى صندوق تركه وديعة لدى رجل كان يظن أنه صديق ، ولكنه أنكر فيما بعد أن فى حوزته أى صندوق من هذا النوع . وليس لدى من الأسباب ما يدعونى للشك فى صدق كلامه ، ولم يعد باقيا لى منه إلا مشاعر الصداقة والأسى .

وإنى لآمل أن تكون هذه الرسالة الوجيزة خيرا من لا شىء . لقد كنا نقف فى الجانب نفسه لفترة طويلة . وقد كنت من بدأ بالإساءة ، دون نية منى ؛ وهذا ما أحدث قطيعة بيننا .

التحليل النصّى للشعر
قضية المنهج عند ى . م . لوتمان

ترجمة وتقديم
محمد فتوح أحمد

توطئة : يعد البحث فى تحليل النص الشعرى تاليا للبحث فى البنية على وجه العموم ؛ من ناحية لأن استثمار هذا المنظور فى معالجة الشعر كان لاحقا لاستثماره فى دراسة أنظمة العلاقات بين المرسل والمتلقى فى حقل اللغويات المعاصر Linguistics ؛ ومن ناحية أخرى لأن مدخل التحليل الذى سلكته التحليلية النصّية كان إحدى السمات المميزة لمرحلة ما بعد البنيوية ؛ وهى المرحلة التى بدأت مع مطالع السبعينيات ، وربما قبلها ، ثم استمرت بشكل أو بآخر طيلة العقد الثامن ، وما تزال تطرح آثارها على دراسات الآداب الأوربية ، على اختلاف لغاتها وتنوّع بيئاتها وأصقاعها .

ويعد كتاب يورى ميخائيلوفيتش لوتمان المسمّى « تحليل النصّ الشعرى ـ بنية القصيدة » ، والصادر فى مدينة لينينجراد سنة ١٩٧٢ م ، من أهم الوثائق الفنية التى تستغل هذا المنظور التحليلى فى البحث الأدبى ، بالإضافة إلى أنه من أوائل هذه الوثائق ظهوراً . وهو يعكس الموسوعية الثقافية لصاحبه ، حيث يفيد إفادة واضحة من مناهج البحث فى اللغة والفنون التعبيرية والتشكيلية ومختلف الطُرز الثقافية العامة ، كما يعكس ذوقا نقديا وحسّا شعريا بالغ الرهافة ، يتجلى فى انتقائه لطائفة النصوص شديدة الدلالة على القضايا التى يثيرها ؛ وهذا وذاك إلى روح علمية تجريبية واضحة الانضباط ، ونخشى أن نقول : واضحة الصرامة والجفاف ، ولكنه الحسّ العلمى الذى تذرّع به لوتمان ، والذى لا تنحصر مهمته فى التماس حلول القضايا ، بل تجاوزها ـ وربما تتقدمها ـ بالوضع الصحيح لتلك القضايا ؛ لأن الوضع السليم للمشكلة هو ـ فى التحقيق ـ بداية حلّها . هكذا كان الوضع الصحيح لقضية المنهج فى دراسة النص الشعرى هو أبرز ما عنى به وألحّ عليه « لوتمان » من إشكاليات الدرس الأدبى .

والمقال الماثل ليس إلاّ جزءاً من المهاد العام الذى ساقه « لوتمان » فى التوطئة للكتاب المشار إليه ، الذى كان من آيات التوفيق أن نفرغ من ترجمته الكاملة عن لغته الأم ، ونوشك ـ بعد التهيئة الأخيرة ـ أن ندفع به إلى المطبعة ليكون ـ من ثمة ـ فى متناول المتلقى العربى .

(١)

البحث الماثل بين يدى القارىء مخصص لتحليل النص الشعرى . وقبل أن نخطو إلى طرح المادة العلمية ذاتها نتقدم ببعض الملحوظات التمهيدية ، التى يأتى فى الصدارة منها تحديد أى الغايات ليس مستهدفا من هذه الدراسة ، حتى يعرف القارىء مسبقا ما الذى لا ينبغى أن يتوقع وجوده فيها ، ومن ثم يجنب نفسه مغبّة الإحباط ، ويدخر جهده لقراءة تلك المباحث التى تتصل بحقل اهتمامه اتصالا مباشرا .

إن الشعر ينتمى إلى أصقاع من الفن مازال جوهرها غير واضح وضوحا تاما بالنسبة إلى العلم ، وحين يتقدم الباحث إلى دراسته ـ يعنى الشعر ـ فقد ينبغى أن يسلّم بداهةً بتلك المقولة التى تقرر أن كثيرا من مشكلاته ، إن لم يكن أكثر هذه المشكلات حيوية ، مازال خارج حدود طاقة العلم المعاصر .

أكثر من هذا ، يبدو فى الحقبة الأخيرة كما لو أن حلّ تلك

المشكلات قد غدا أصعب منالا ؛ فما كان يتراءى منذ أمد غير بعيد ، واضحا وجليا ، يتمثل الآن للعالم المعاصر غير مفهوم وغير واضح . بيد أنّ هذا وذاك لا ينبغي أن يفتّ في عضدنا ؛ فالوضوح المزعوم الذى كان يضع « المفهوم السليم » للوجود مكان المنهج العلمى ، والذى كان يعمل على إقناعنا بأن الأرض منبسطة ، وبأنّ الشمس تتحرك حول الأرض - مثل هذا الوضوح خاصية في المعرفة البشرية تتّسم به مرحلة ما قبل العلم ؛ وهى مرحلة ضرورية في تاريخ الإنسانية ، ثم هى مرحلة لا بدّ أن تسبق العلم ، وفيها تتراكم وفرة من المادة التجريبية ، وينبثق - من ثمة - الإحساس بعدم كفاية الخبرة المعيشية البسيطة .

وبدون هذه المرحلة لم يكن ليكون علم ، وإن كان العلم في حد ذاته لا ينشأ إلا من قبيل التغلب على صعوبات الحياة اليومية ، والانتصار - على مادعوناه بالمفهوم السليم للوجود . ونتيجة لهذا الانتصار فإن ذلك الوضوح البدائى النابع من عدم الوعى بكل تعقيدات القضايا المطروحة يفسح المجال أمام ضرب مثمر من « عدم الإدراك » ، على أساسه تنمو المعرفة العلمية . أما إنسان تلك المرحلة ، ذلك الذى كان يتذرع في سذاجة « بإدراك ما قبل العلم » ، فإنه وقد ذخر قدرا عظيما من الخبرات الحيوية ، إذا به يكتشف أنه ليس بمكنته أن يسلك كل هذه الخبرات في نظام واحد ، ومن ثم ينطلق معوّلا على معونة العلم ، مفترضا أنه الوحيد الذى سيمنحه الإجابات الشافية المختصرة ، التى تُبقى له على ما ألفه من صورة الوجود ، وتجلو له - في الوقت ذاته - مواطن الخلل في هذه الصورة ، وتوفّر - أخيراً - للتجربة الحيوية كل عوامل الاكتمال والرسوخ . لكأن المنهج العلمى يمثل في تلك الحالة ما يمثله الطبيب الذى يستدعونه لعيادة المريض بهدف تشخيص أسباب العلة ووصف أشد العقاقير العلاجية تأثيراً ، وأكثرها بساطة ، وأزهدها ثمنا ، ثم ينسحب من بعد وقد ترك لأهل المريض مهمة استمرار العناية به .

إن الواقعية البدائية فيما يُدعى بالمفهوم السليم للوجود تفترض أن مسئوليتها تنحصر في طرح الأسئلة ، على حين ينهض العلم بالإجابة عنها ، والعلم كذلك إذ يتصدى للغاية التى انتدب لها ، يحاول - عن طيب خاطر - تقديم الإجابة عما أثير أمامه من تساؤلات ، ولكن نتائج هذه المحاولة قد لا تخلو من إحباط كبير ؛ إذ كثيرا ما يتكشف في محصلة هذه الجهود الدائبة أن الإجابة المنشودة غير ممكنة ، لأن التساؤلات المثارة لم توضع الوضع الصحيح ، وأن الوضعية الصحيحة لأىّ منها قد تقتضى من العناء ما يفوق ذلك الذى كان يُعتقد في البداية أنه يكفى لحل المشكلة المطروحة برمّتها .

إن مجرى الأمور - إذن - يمضى بخلاف ما كان متوقعا حين تتجلى الحقائق الآتية : العلم لا يمثل في ذاته مجرد آليّة يتوسل بها إلى تلقى حلول القضايا ، وتلك القضايا - من ناحية أخرى - تنتقل من إطار البحث العلمى إلى نطاق المعرفة العلمية بمجرد أن نحصل لها على حلول نهائية .

وهكذا تصبح المهمة المنوطة بالعلم هى مهمة الوضع الصحيح للقضايا ، ولكنّ تحديد أية وضعية لقضية ما هى الصحيحة ، وأيتها ليست كذلك ، أمر لا يتسنى تحقيقه من دون دراسة مناهج الانتقال من « عدم المعرفة » إلى « المعرفة » . ثم هو أمر غير ممكن التحقيق - كذلك - دون أن نحدد : هل السؤال المطروح يمكن - أساساً - أن يقود إلى إجابة أم لا . ومن ثم فإن كل دائرة القضايا المنهجية ، وكل ما يتعلق بالطريق الواصل بين وضع القضية وحلها (نقول الطريق ، وليس الحل ذاته) يخضع لهيمنة العلم .

إن الوعى بخاصية العلم ، والابتعاد به عن أن يدّعى لنفسه حقول نشاط ليست لديه الوسائل لاقتحامها ، يمثل في حد ذاته خطوة كبرى على درب المعرفة البشرية ، وإن كانت هذه الخطوة بالذات هى التى تزرع خيبة الأمل في نفوس أنصار المفهوم السليم ، حين يتضح لهم أن هذا المفهوم ليس إلا مفهوما نظريا إلى حد كبير . إن **الواقعية البدائية** تتعامل مع العلم تماما كما يتعامل الوثنى مع صنمه المعبود ؛ فهو في البداية يصلى له ، مفترضا أنه قادر على مساعدته في تذليل كل الصعاب ، ثم حين يخيب أمله في النهاية ، يقوم بتحطيمه وإلقائه في النار أو في البحر . وحين يلوى مثل هذا الضرب من **الواقعية البدائية** عنقه عن المنهج العلمى فإنه يحاول مجاوزته بمقدصلة مباشرة مع عالم المعرفة « المابَعْد العلمية » ؛ عالم المعرفة « المُنْتجة » ؛ عالم الأجوبة !!

إن هذا ما يحدث - على سبيل المثال - حين يفترض من يسهمون في تلك الخصومة المثارة بين علماء الطبيعة والشعراء أن السيبرنيتيكا - أو علم المعرفة الآلية - مؤهلة لتقديم الإجابة عن ذلك التساؤل : هل يمكن أن يتحقق ما يسمى « بالشعر الآلى » ؟ وإلى أى مدى يمكن أن تستبدل الآلات الحاسبة بأعضاء اتحاد الكتّاب ؟ وهم حين يفترضون هذا يخالون أن العلم ملزم بأن يجيب عن تساؤل يصاغ على ذلك النحو !!

ومثال آخر ، يتجلى فيما نلحظه من غرام واسع الانتشار بالمؤلفات ذات الطابع الجماهيرى ، وبالكتب التى تقوم بتزويد القارئ بالنتائج والحلول بدلاً من أن تعرّفه بمسيرة العلم ومناهجه . ولاشكّ أنّ في هذا المثال وسابقه ما يضع أمامنا وقائع نموذجية لمحاولة الربط بين مراحل المعرفة السابقة على العلم ومراحل المعرفة التالية له ، وذلك في مقابل العلم الحقيقى ، على الرغم من أن مثل هذه المحاولة لا آفاق لها ولا أمل فيها ، لأن الإجابات التى يقدمها العلم لا يمكن النظر إليها بمعزل عن العلم ذاته ؛ وهى ليست إجابات مطلقة ، بل إنها تفقد قيمتها بمجرد أن تتوارى مناهج البحث العلمى التى أنتجتها ، لتحل محلها مناهج أخرى جديدة .

ومع ذلك لا ينبغى أن يُظن أن التناقض الذى أشرنا إليه بين المراحل المعرفية : مرحلة ما قبل العلم ، والمرحلة العلمية ، ثم مرحلة ما بعد العلم - لا ينبغى أن يظن تناقضا لاحلّ له ؛ لأن كل طور من هذه الأطوار بحاجة إلى الآخر . ونقول على وجه التخصيص إن العلم لايقتصر على مجرد استرفاد المادة الغُفل من حقل التجربة اليومية ، بل إنه يحتاج إلى نوع من التوافق المضبوط بين حركة هذه المادة ومايسمى بعالَم « المفهوم السليم » ، مادام هذا العالم في صورته الساذجة هو العالم الوحيد الذى يحيا الإنسان من خلاله .

والنتيجة المستخلصة من كل ما قدمناه أنه يتحتم عدم التعويل على العلم في حل مشكلات ليست بطبيعتها علمية ، أوْ هى لم توضع الوضع العلمى الصحيح ، وأن على مستهلك المعرفة العلمية ، لكى يتجنب خيبة أمله ، أن لا يلزم هذه المعرفة الوفاء بمثل تلك الغاية ، كأنْ يبغى لديها - مثلا - جوابا شافيا عن ذلك السؤال : لماذا يعجبنى

شعر بوشكين ، أو بلوك ، أو مايـاكـوفسكى ؟ ؛ لأن مثـل هـذا السؤال ، وبتلك الصيغة ، لا يخضع للنظر العلمى ، كما أن العلم ليس مطلوبا منه أن يجيب عن كل ما يطرح من تساؤلات ، وإنما هو منوط بمنهجية علمية محددة .

ولكى يتـاح لمثل تلك التسـاؤلات أن تصبح مـوضوعـا للبحث العلمى يجب أن نتفق بصفة مبدئية على الآتى : ترى هل يعنينا السؤال المطروح من منظور علم النفس الفردى ، أم من منظور علم النفس الاجتماعى ؟ أم هل نراه يعنينا من حيث تاريخ القيم الأدبية ؟ أم بوصفه تعبيـرا عن أذواق الجمهرةالقـارئة ؟ أم المقـاييس النقديـة ؟ وهكذا .

بعد هذا يتحتم إعادة صياغة السؤال المطروح باللغة المصطلحية للحقـل العلمى الذى ينتمى إليـه ، ومن ثم حلّه أو الإجابة عنه بالوسائل المتاحة لذلك الحقل . وبطبيعة الحال فإن النتائج التى نتلقّاها بتلك الصورة قد تبدو شديدة التحديد ، وخاصة جدا ، ولكنّ العلم لا يمكنه أن يقترح إلا ماهو من قبيل الحقيقة العلمية .

(٢)

فى هذه الدراسة لا يُنظر إلى النص الشعـرى بكل غنـاه ، وبكل ما يوحى به من مؤثرات نفسية واجتماعية ؛ نعنى أنه لا يُنظر إليه من حيث مغزاه الثقافى فى كماله وشموله ، بل إنه يُعالج من زاوية أكثر ضيقا ، وهى تلك الزاوية التى تقع فى متناول العلم المعاصر .

من ثمة يأخذ عملنا هذا فى حسبانه مسألة التحليل النقدى للنص الشعرى . أما تلك المسائل التى تمتدّ خارج حدود التحليل النقدى ، كقضية التوظيف الاجتماعى للنص ، وما يسمى بعلم نفس التلقّى عن طريق القراءة ، ثم ما عسى أن يجرى هذا المجرى ، فجميعهـا قضايا ـ على الرغم من كل أهميتها الواضحة ـ تقع خارج نطاق بحثنا ، مثلما تقع خارجه مشكلات الإبداع والوظيفة التاريخية للعمل الأدبى .

أما محور الاهتمام فهو النص الشعرى بحسبانه كُلاًّ متكاملا متفرداً عن غيره ، ومستقلا بذاته وبنيته الداخلية . كيف ندرس هذا الكلّ من حيث ما يتمتع به من وحدة فنية وفكرية ؟ هل ثمة من المناهـج العلمية ما يسمـح بجعل الفن مـوضوعـاً له دون أن تغتـاله هـذه المنهجية ؟ كيف بُنى نصّ ماً ، ولماذا بنى بصفة خاصة على هذا النحو ؟ هذه هى التساؤلات التى نعد أنفسنا مدينين بالإجابة عنها .

وثمة على هذا تحفّظ وحيد ، وإن يكن تحفظا جوهريا . ذلك بأن حل المشكلة العلمية يتحدّد عادة بمنهج البحث ، وشخصية الباحث ؛ نعنى بذلك خبرته وموهبته وحدسه النفسى . وفى عملنا فإننا سوف نتعـرض فحسب للعنصـر الأول من تلك العنـاصـر المكـوِّنـة للإبداع العلمى .

يحدث كثيرا فى نطاق العلوم الإنسانية أن نصطدم بتلك المقولة التى تؤكد أن المنهجية الدقيقة فى العمل ، والقواعد الصارمة فى التحليل ـ كل ذلك يحدّ من الإمكانات الإبداعية للباحث.وفى مناقشة هذه المقولة قد نسمح لأنفسنا بأن نتساءل : أحقّ أنّ معرفة الصيغ الرياضيـة ، وتوافر القواعد الحسابية التى تحلّ بها مسألة ماً ـ أحقّ أن هذا وذاك يجعلان العالم الرياضى أكثر تزمتا ، وأقلّ فى نشاطه الإبداعى من ذلك الذى ليست لديه أدنى فكرة عن تلك القواعد ؟ إن الصيغ ليست بديلا عن الجهد العلمى للعبقرية الفردية ، بل إنها هى الطريق إلى ادّخار هـذا الجهد ؛ هى الطريق إلى تحريـره من الحـاجـة إلى « اختـراع الدرّاجة » من جديد ، وذلك حين تتولى هذه الصيغ توجيه الفكر فى حقل ما لم يُعثر له على حل بعد .

(٣)

يقف النقد الأدبى المعاصر على أعتاب مرحلة جديدة ، ولا يتجلى هذا فى مجرد الميل إلى الإجابات القاطعة ، بقدر ما يتجلى فى الطموح المتنامى إلى مراجعة صحة وضع القضايا ، فالنقد الأدبى ـ من ثمة ـ هو علم « أن تَسْأل » قبل أن يكون علم « أن تُسرع بطرح الإجابة » . وهو ـ فى حاضره ـ لم يعد يعنى ـ فى المقـام الأول ـ بما يشكّـل ذخيرة التجربة الذاتية لهذا الباحث أو ذاك ، أو بما عساه يندرج فى صميم خبرته الشخصية أو مزاجه أو طبيعته ، بل إن هذه العنـاية أضحت تتجه فى الغالب إلى غاية قد تكون أكثر بساطة ، ولكنها ـ فى المقابل ـ أكثر انضباطا ؛ نعنى بذلك المنهجية النموذجية فى التحليـل . وهذه المنهجية فى استطاعة كل ناقد أدبى ؛ وهى لا تلغى ـ بالطبع ـ قدرته الإبداعية أو ذاتيته العلمية ، بل هى تعين على تعميقها .

كتب جانشاروف Gancharof فى حينه عن الحضارة قائلا : « إن الترف الذى لم يكن متاحا لكثيرين أصبح بفضل الحضارة فى متناول الجميع ؛ « فالأنا ناس » ـ مثلا ـ يباع فى الشمال بخمسة روبلات ، أو عشرة ، أما هنا فلا يساوى سوى نقير . وهكذا تصبح مهمة الحضارة فى هذا الصدد أن تسرع بنقل هذا « الأناناس » إلى الشمال كى يباع بخمسة كوبيكات ، ولكى ننعم أنا وأنت بتناوله »[1] . إن وظيفة العلم تشبه إلى حد كبير وظيفة الحضارة فى هذا المقام ؛ فالعالم حين يسعى إلى الحصول على نتائج معينة هو فى الوقت نفسه يستغلّ مما ثبت من مناهج التحليل ، ومن قواعد البحث ، مايجعل نتيجة عمله قابلة للتكرار ، وهكذا فإن ما كان بالأمس ينجزه جرّاح عبقرى فى ظروف استثنائية . لابدّ أن يصبح فى متناول كل طبيب . ومن هذا التراكم الكمىّ للتجربة البحثية المتكررة يتكوّن ـ على وجه التحديد ـ ما يسمى بالمنهج العلمى .

(٤)

وتحليل النص الفنى يسمح أساسا بعدد من المداخل إلى دراسته ؛ فيمكن أن يُدرس النتاج الفنى من حيث هو مادة إضافية تعين على تناول مشكلات تاريخية أو اجتماعية أو اقتصادية أو فلسفية . ويمكن أن يكون منبعا لمعلومات عن البيئة ، أو عن القيم الأخلاقية والقانونية فى هذه الحقبة أو تلك . وفى كل حالة يقتضى الأمر أن يكون منهج البحث مناسبا لخاصية المشكلة العلمية المطروحة .

وموضوع البحث فى هذا العمل الماثل أمام القارئ هـو النص الفنى ؛ النص الفنى كما هو فى ذاته ؛ وبشكل أكثر تحديداً فإن محور اهتمامنا هو القيمة الفنية الخاصة التى تجعل ذلك النص مؤهلا لتحقيق وظيفة جمالية معينة . ولعل فى هذا وذاك ما يشير إلى معالم المدخـل الذى اخترناه لهذه الدراسة وحدوده .

والنصوص ـ بالمفهوم العام لهذا المصطلح[2] ـ متنوعة الوظائف فى واقع الحياة الثقافية ؛ وقد ينجز النص الواحد لا وظيفـة واحدة بـل عددا ـ وربما وفرة ـ من تلك الوظائف . وهكذا نرى أيقونات القرون الوسطى ، ومبانى الهياكل والمعابد فى العصر الإغريقى الرومانى أو فى

العصور الوسيطة الأوربية ، أو نظيرتها في مرحلة الإحياء ، أو في حقبة الباروك[٣] - نرى كل هاتيك جميعا وفي الوقت نفسه نراها تحقق وظيفتين ؛ إحداهما جمالية والأخرى دينية . وبالمثل نرى النظم الحربية والقرارات والمراسيم التشريعية والحكومية في عهد « بطرس الأول » تمثل - في الوقت نفسه وثائق اجتماعية وقانونية . وكذلك نداءات القادة العسكريين ، وشعار « العلم ينتصر » ، الذى رفعه الجنرال سوفوروف ، والأوامر التى أصدرها الجنرال « أورلوف » إلى فرقته الحربية - كل تلك النصوص يمكن النظر إليها بوصفها نصوصا تاريخية عسكرية ، كما يمكن النظر إليها بوصفها نماذج للأدب الاجتماعي ، أو الفن البلاغي ، أو النثر الفني .

وفي ظروف معينة ، فإن مثل هذا الازدواج بين الوظائف لايعد فحسب ضرباً من التكرار ، ولكنه يبدو أيضا أمراً مشروعا ، بل ضروريا ؛ فلكي يحقق النصّ وظيفته ينبغي أن يتحمل معها بعض الوظائف الإضافية ؛ ولكي نتلقى الأيقونة - على سبيل المثال - بوصفها نصا دينيا ، وليمكنها - من ثم - أن تنجز وظيفتها الاجتماعية هذه ، يجب ، وفي ظروف بعينها ، أن تكون بالإضافة إلى ذلك نتاجا له قيمته من الناحية الفنية . ويمكن أن نعكس العلاقة فنقول إنه لكى نتلقى الأيقونة بحسبانها نتاجا فنيا ينبغي لها أن تحقق وظيفتها الدينية الخاصة . ولهذا فإن مجرد نقل هذه الأيقونة إلى متحف (أو بتعبير أدق : بمجرد غياب الشعور الديني لدى المتلقي - المشاهد) يدمرّ كلّ ما يميز هذا النص الأيقونّ تاريخيا من أثر التوحيد بين هاتين الوظيفتين الاجتماعيتين .

وهذا الذى قلناه يصدق إلى حد كبير على الأدب ؛ فمزج الدلالة الفنية بغيرها من الدلالات السحرية أو القانونية أو الأخلاقية أو الفلسفية أو السياسية يمثل الملمح الأساسي في عملية التوظيف الاجتماعي لهذا النص الأدبي أوذاك . ومن هنا فإننا نُواجَه بعلاقة مزدوجة البناء ؛ فلكي يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل في الوقت نفسه عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية ، وبالعكس ، فهو لكى يحقق دورا سياسيا معينا - على سبيل التمثيل ينبغي أن يؤدى وظيفة جمالية .

ومن الطّبعى أنه في بعض الأحيان قد لاتتحقق بالنص سوى وظيفة واحدة فقط . ومن ثم فإن البحث عن جملة الوظائف التى يمكن أن تندرج معاً داخل إطار النص الواحد قد يقدم إلينا شواهد ذات قيمة لبنية « نمطية الثقافة » ؛ فاتحاد الوظيفة الفنية مع الوظيفة الأخلاقية في القرن الثامن عشر - وهو مجرد مثال - كان إطاراً لعملية التلقي الجمالي للنص الأدبي ؛ على حين أن وحدة هاتين الوظيفتين داخل نص واحد كانت من قبيل المحظورات بالنسبة لشاعر مثل « بوشكين » [٤] ، أو كاتب مثل « جوجول »[٥] .

وهذا التراوح في حدود مايعنيه « النص الفني » مايزال مستمرا حتى في أدب العصر الحديث . ولعل مما له دلالة بالغة في هذا المقام مايدعى بأدب المذكرات : فهذا النوع الأدبي ما كاد يضع نفسه في مقابل النثر الفني أو الخيالي حتى بدأ يحتل في بناء النثر مقاما بارزاً . وينطبق هذا وبالقدر نفسه على أدب المقالة . والدور الخاص الذى نهض به في عامي ١٨٤٠ م ، ١٨٦٠ م ، ثم في عام ١٩٥٠ م . وهيهات أن يكون « ماياكوفسكي »[٦] وهو يضع بعض نصوصه ذات الطابع الدعائي ، أو بعض إعلاناته المنظومة عن المتجر المركزى الحكومي - هيهات أن يكون هادفا إلى غايات جمالية محض (مجموعة « الأمر رقم ٢ لما سمى بجيوش الفن ») . ومع ذلك فإننا نعد انتماء هذه النصوص لتاريخ الشعر الروسي حكما لا يقبل الجدل .

وهذه النِّسْبية في حدود « الفني » و« اللافني » في النص الأدبي تبدو بوضوح إذا اتخذنا مثالنا من تاريخ « السينما » التسجيلية .

هذه الصعوبة ،إن لم نقل الثنائية ، في التوظيف الاجتماعي للنص ، تدفع الباحث دفعا إلى التماس ما يشبهها من الثنائية في منهج تناول الموضوع المطروح للدرس : فمن ناحية ، قد يبدو مشروعا شرعية تامة أن لا نمزّق موضوع البحث ، إذ إنه في واقع الحياة يمارس دوره كلاً متكاملا . بيد أنه من الممكن الاعتراض بشدة على هذه الوجهة من النظر ؛ فلكي يتسنّى ، من ناحية أخرى ، فهم التفاعل المعقد بين وظائف مختلفة لنص واحد ، يتحتم النظر بادئ ذى بدء إلى كل من هذه الوظائف على انفرادها ؛ بمعنى حتمية البحث عن تلك الظواهر الموضوعية التى تسمح لنصّ مّا أن يكون نتاجا فنيا ، وأن يكون في الوقت نفسه ، أثرا فلسفيا أو قانونيا أو أى صيغة أخرى من صيغ الفكر الاجتماعي . وصحيح أن هذا النظر متعدد الزوايا إلى النص لا ينهض بديلا عن دراسة علاقاته الداخلية بكل تكاملها وغناها ، ولكنه على وجه القطع يسبقه ؛ ذلك بأن تفكيك الوظائف الاجتماعية للنص ووصفها ينبغي أنْ يسبق تحليل التفاعل القائم بين هذه الوظائف ، كما أن كسر هذا التعاقب يخالف المقتضيات الأساسية للمنهج العلمي ؛ ونعنى بهذه المقتضيات الأساسية التدرج من البسيط إلى المركب .

والعمل الماثل أمام القارىء مكرس - على وجه التحديد - للمرحلة الأولى في تحليل النص الأدبي ؛ فمن بين كل الإشكاليات الكثيرة ، التى تنبثق عند تحليل النتاج الفني ، نُعنى بتعقب قضية واحدة فحسب ، قضية شديدة الضيق نسبيا ؛ تلك هى قضية الطبيعة الجمالية للنتاج الأدبي .

ومع ذلك فقد نكون مضطرين إلى التعريج على موضوعات أكثر من تلك ضيقاً وخصوصية ؛ فعند النظر في النتاج الأدبي نجد أنه يمكن الاقتراب منه طبقا لمنظورات متعددة . لنتصور - مثلا - أننا بصدد دراسة شعر « بوشكين » الذى يتخذ عنوانا له : « في تذكار لحظة رائعة » ؛ فكيان تلك الدراسة سيختلف طبقا لما سنختاره من ذلك الشعر موضوعا لبحثنا ، ثم طبقا لما سنعده حدودا للنص الذى نحسب دراسته هى غاية العمل . ذلك بأنه يمكن أن نتناول شعر « بوشكين » من حيث بنيته الداخلية . ويمكن أن نتخذ قطاعا أعرض أو مجموعة أعم من شعره نصاً نخضعه للدراسة ، فندرس - على سبيل المثال - « الشعر الغنائى لدى بوشكين في حقبة المنفى » ، أو « غنائيات بوشكين » ، أو « الشعر الغنائى العاطفى في روسيا خلال العشرينيات من القرن التاسع عشر » ، أو « الشعر الروسي خلال الربع الأول من القرن التاسع عشر » ، أوقد نتوسع قليلا في موضوعنا فنجاوز الترتيب الزمني إلى التصنيف المنطقى فنقول : « الشعر الأوروبى في العشرينيات من القرن التاسع عشر » . وفي كلّ من هذه الأحوال سوف تنفتح أمامنا في الشعر موضوع الدراسة آفاق مختلفة للنظر ، ووفقا لهذه الآفاق تكون أنماط البحث : التحليل الأحادى للنص المستقل[٧] ، أو

دراسته فى ضوء تاريخ الأدب القومى ، أو تناوله فى ضوء البحث النوعى المقارن ، أو ما إلى ذلك . وبهذه الصورة يغدو موضوع البحث وحدوده ـ بغضّ النظر عن منهجه ـ واضحة تماما ، فالنص المتمثل فى قصيدة واحدة ، أو حتى فى حقبة زمنية مستقلة ، يمكن أن ينظر إليه بوصفه بنية متفردة ، سُوّيت طبقا لقانونها الداخلى الخاص بها .

ومجالات النظر التى أحصيناها (وإن لم يكن الإحصاء جامعا) تشكّل فى جملتها رصدا شاملا لبنية النتاج الأدبى . غير أنّ هذا الرصد قد يكون ـ لعموميته ـ من السعة بحيث إن تحقيقه عمليا ، وفى حدود بحث واحد ، يبدو هدفا غير واقعى ؛ ومن ثم يضطر الباحث ، حتى ولو لم يقصد ذلك ، إلى أن يقيد نفسه باختيار هذا المجال أو ذاك من مجالات الدراسة ، وإن كان المدخل الأساسى ـ بعامة ـ محكوما بتحليل النص الأدبى « من أوّل كلمة إلى آخر كلمة فيه » .

وهذا المدخل الأساسى يسمح باستكناه البنية الداخلية للنتاج الأدبى ، وطبيعة تركيبه الفنى ، والجزء المعيّن ـ وإن يكن مهما أحيانا ـ المتضمَّن فى نص « البلاغ الفنى » . وبطبيعة الحال فإن مثل هذا المدخل ضرورى ولكنه ـ مهما كانت الظروف ـ ليس إلا مرحلة أوّلية فى دراسة النتاج الفنى ؛ إذ إنه لا يقدم إلينا أية معلومات عن التوظيف الاجتماعى للنص ، كما أنه لا يوضح لنا تاريخ تأويله أو معالجته ، ولا مكانة الشاعر الذى أبدعه بالنسبة لشعراء الطور اللاحق له ، ولا يجيب عن عدد كبير من التساؤلات الأخرى التى يمكن أن تثار .

ومع ذلك ، فإن مؤلف هذا الكتاب يرى ، بالقدر نفسه من الضرورة ، أن يؤكد ، وعن اقتناع عميق ، أن ذلك « التحليل الأحادى المستقل » للنص الأدبى يمثل الخطوة الأولى التى لا غنى عنها فى دراسته . وفضلا عن هذا فإن ذلك الضرب من التحليل يشغل فى سلم المشكلات العلمية مكانا خاصا ؛ لأنه يجيب ، بصفة خاصة ، وفى المقام الأول ، عن ذلك التساؤل الجوهرى : بم يعد النتاج الماثل نتاجا فنيا ؟ وإذا كان الناقد الأدبى ، وعلى مستويات أخرى من مستويات البحث ، يعالج طائفة من القضايا التى قد يكون لها مساس باهتمامات مؤرخ الثقافة ، أو المؤرخ السياسى ، أو تلك التى لها علاقة بالفلسفة أو بالواقع المعيش أو ما أشبه ذلك ، فإنه هنا ، وعند هذه النقطة على وجه التحديد ، يمثل نفسه تمثيلا تاما ، حين يدرس المقومات العضوية للفن الكلامى .

كل هذا الذى قيل يسوّغ على وجه الإطلاق أن نفرد بالتناول مشكلات « البحث الأحادى » للنص الأدبى المستقل ، الذى يُنظر إليه فى هذه الحالة بوصفه كُلاًّ فنيا ، وأن نخص هذا الموضوع بذلك الكتاب الماثل . ولا ريب أن طرح القضية على هذا النحو له أصوله من الناحية المنهجية .

إن الدراسات الأدبية لدينا حققت نجاحا معينا ، وبخاصة فى حقل تاريخ الأدب ، وفى المقام الأول تاريخ الأدب الروسى ؛ ففى هذا الحقل بصفة خاصة ، توافرت ذخيرة من الخبرات الواسعة فى مناهج البحث ؛ وهى تلك المناهج التى أصبح امتلاكها لا يصادف ـ من واقع التجربة ـ صعوبات كبرى . أما منهج تحليل البنية الداخلية للنص الأدبى فربما كان استغلاله أقل حظا من ذلك وإلى حدّ كبير ، بغض النظر عن أنه يمكن ـ حتى فى هذا المقام ـ أن نشير إلى بعض الأعمال العلمية التى أصبحت من أساسيات هذا المنهج ، والتى حظيت بشهرة مدوّية .

(٥)

إن هذا البحث يستقطب أسس التحليل البنائى للنص الشعرى(٨) . وربما كانت قضية المصطلح أهم العقبات التى يصطدم بها كثير من دارسى الأدب فى طريقهم إلى استثمار مبادىء التحليل السيميولوجى البنائى ، مع أن هذه المبادىء بسيطة فى جوهرها . إن تاريخ العلم قد تشكّل على ذلك النحو ، وهو أن كثيرا من الأفكار القيمة التى تمس أنظمة العلاقات بين المرسِل والمتلقى قد نشأت أوّلاً فى حقل اللغويات ؛ ونتيجة لها ، ولأن اللغة تعد نظام العلاقات الأول فى المجتمع البشرى ، وفيها تتجلى معظم العلاقات العامة على أكمل صورة ، ثم لأن كل الأنظمة الثانوية المنمّطة تعمل على تنمية تأثيرها ـ نعنى تأثير اللغة ـ بدرجة أو بأخرى ، لكل تلك الأسباب يحتل المصطلح اللغوى مكانة خاصة فى كل العلوم والمعارف الدائرة فى النطاق السيميولوجى بما فى ذلك دراسة البنية الشعرية .

الهوامش

(١) إ . أ . جانشاروف : الأعمال المختارة . فى ثمانية مجلدات ـ المجلد الثانى ـ دار نشر الدولة ـ ص٢٨٧ .

(٢) يقصد بالمفهوم العام كل نص حتى ولو لم يكن أدبيا ؛ فالهياكل القديمة بهذا المفهوم نصوص ، وأيقونات العصور الوسطى نصوص ، ولوحات الفنون التشكيلية نصوص ، وهكذا . (المترجم) .

(٣) الباروك baroque أسلوب فى التعبير الفنى ساد فى القرن السابع عشر بخاصة ، ولميز على الجملة بدقة الزخرفة وغرابتها أحيانا ، وباصطناع الأشكال المنحرفة أو الملتوية فى فن العمارة ، وبالتعقيد والصور الغريبة الغامضة فى الأدب . (المترجم) .

(٤) هو ألسكندر بوشكين ALeksandr Pushkin شاعر وروائى ، يعد أبا الأدب الروسى الحديث . ولد سنة ١٧٩٩ وتوفى ١٨٣٧ م . (المترجم)

(٥) نيقولاى فاسيليفتش جوجول Nikolai Vasvlievich Gogol روائى وكاتب مسرحى روسى . ولد سنة ١٨٠٩ وتوفى ١٨٥٢ م . (المترجم) .

(٦) ماياكوفسكى Vladimir Mayakovski شاعر روسى يعد فى الطليعة من أدباء الثورة وأكثرهم شهرة . وقد عنى بضرب من الشعر الدعائى فى مطلع الثورة ، بالإضافة إلى أنه يعد رائد « المستقبلية » Futurism فى الأدب الروسى . (المترجم) .

(٧) التحليل الأحادى للنص الأدبى : يقصد به إلى دراسة النص فى ذاته دراسة لغوية وجمالية مستقلة . (المترجم) .

(٨) انظر كذلك : ى . م . لوتمان : بنية النص الأدبى . موسكو ـ دار الفن سنة ، ١٩٧٠ م ، فى ثلاثمائة وأربع وثمانين صفحة .

كشاف المجلد السابع

أ ـ كشاف الأعداد

العددان الأول والثانى : الشعر العربى الحديث
العددان الثالث والرابع : قضايا المصطلح الأدبى

ب ـ كشاف الموضوعات

جـ ـ كشاف المؤلفين

we find it in 'satire', 'burlesque', the 'grotesque', and all forms of nonsensical, and humorous writing. Examples from Al Mutanabbī, Al Ḥuṣarī, and ʿAbdul Qādir Al Māzinī are provided for illustration. The analysis of these texts concludes that four essential elements are basic to the definition of irony, namely:- 'double entendre'; factual discrepancy or contradiction on the formal level; a show of innocence, i. e., the appearance of innocuousness or guilelessness; and the existence of a victim, i. e., the butt or target of ridicule. Having defined the elements of irony, the author traces its philosophical roots in the writings of Kant, Hegel, Kierkegaard, Schlegel, and Zolger, noting their points of agreement and divergence.

The modern critical approach to the concept of irony, as analysed by the writer, emphasizes three important points,: the irony-maker or generator, the language of irony, and its future course. The writer then jaxtaposes some old and new texts, by Al Jāḥiz and Yaḥya Al Ṭāhir ʿAbdallah, to compare the function and role of irony in different historical periods, and uses extracts from another classical text, a famous book entitled 'Tarweeḥ Al Nufūs wa Muḍḥik Al 'Abūs' (**Entertainment for Relief and Laghter after Grief**), to distinguish between the different types of ironists. The writer thus succeeds in turning a common literary term into a useful analytical tool with clear origins and definite functions-a tool which, together with the many idioms treated, clarified and developed in **This Issue,** may, we hope, contribute vitally to the refining and enriching of the apparatus of modern criticism.

Translated by:
Nehad Selaiha

bilitated and considered as potentially capable of contributing to the poem's internal coherence and formal integrity. It was also regarded as useful in playing down and softening the strong and repetitive rhythmical patterns of the traditional poem which obstructed the flow of meaning and tended to break up the poem into small fragmented units.

Enjambment, essentially, and by definition, the writer points out, represents a conflict between the syntactical level of the poem and its metrical system, i. e., between two encoded semiotic levels. In other words, enjambment reflects in its very form the conflict between different systems and levels of signification, and can, therefore, reveal to us the conflict between the different periods of the art of poetry as well as the distinctive nature of each poetic period. In contemporary poetry, enjambment has achieved its most extensive use in the 'run-on' poem, and is currently regarded as a manifestation of a principal law which controls all aspects of the poem, and realizes for it one of its most important aesthetic values, namely, tension.

● So far, poetry seems to have taken pride of place, and represented the focal point of interest in the previous investigations of the critical idiom old and new. In the next contribution, however, ʿAbdul Raḥīm Mohamad ʿAbdul Raḥīm moves into the realm of fiction to examine 'The Crisis of Terminology in the Criticism of Fiction'. He starts off by viewing any critical term as a linguistic unit that acquires a special idiomatic use in a particular sphere on the basis of a pre-existent link between the original meaning of the linguistic unit and the new idiomatic meaning. Every idiom has its particular form, its related concept, and its field of action. The form is the word or words which carry the concept; the concept is the mental image evoked by the idiom; and the field is its scope of activity and application.

The terminology of fiction, the paper argues, is still vague; its concepts still need to be theoretically outlined and defined, and made accessible in glossaries for specialists and students, to be consulted whenever the need arises. As it is, critics use the terminology of fiction available each according to his own private lights. As a result, critical works on fiction in the Arab world have become increasingly tangled, abstruse and extremely confusing, totally lacking in clarity and consistency. The crisis can be seen quite clearly in the welter of idiomatic forms which express the same concept, and in the looseness of the concepts themselves and their personal orientation.

The writer attributes this sad situation to many factors; of these, the linking of the idiom to its original western meaning, the multiplicity of cultural environments in the Arab world itself, the various approaches to Arabization and methods of interpretation, and the lack of guidance and coordination, figure most prominently. To come out of this tangle we need to concentrate our efforts on realizing the uniformity of idioms, and then to organize and classify them in an orderly scientific manner, and clearly define their precise meanings.

● The term 'Utopia' coined by Sir Thomas More as the title of his famous book in 1516 and its subsequent history engage the efforts of our next contributor ʿAbdul ʿAzīz Labeeb in his essay 'Utopia and Utopianism' The author meticulously describes how the word acquired its philosophical and technical implications, and outlines its precise meaning which eventually acquired other connotations as the word spread and circulated. Then he poses a significant question: Why has contemporary Arabic Criticism ignored or given only scant attention to 'utopianism'? Having dealt with this question, the author proceeds to study several utopias, noting their similarities and differences, and points out that the hankering after something lost is a common feature to all of them: the differences, on the other hand are mostly generic and phiosophical. He explains and analizes some of these differences expounding in the process the anthropological, and social dimensions of his central theme, and compares its various expositions and treatments in materialistic and idealistic philosophy.

The geographical orientation of the idea of 'Utopia' occupies the following section of the study, and the author poses a series of related questions to which he attempts to supply satisfactory answers, e. g., Why is it that 'Utopia' always figures as a distant, unknown island which has to be discovered like the 'lost continent'? And why this total and engrossing preoccupation with place to the complete exclusion of time in Utopian thinking? Why is it always 'Where?' rather than 'When?' that looms large? Perhaps the answer lies in the relation between the Utopian dream and the reality of civilization, and it is this relation, throughout history, from Plato to Karl Marx, via Bacon, Voltaire and Rousseau, which takes up the final portion of the essay.

● Nabīla Ibrahım's paper on 'Irony' brings **This Issue** to a close. She views 'Irony' as an intelligent game between two parties: the writer, or maker of the irony, and the reader. The irony-maker presents his text in a manner calculated to provoke the reader's rejection of its literal in favour of its hidden or opposite meaning.

Irony, the writer points out has always figured as an operative element in many forms of artistic expression;

uncertain, provisional definitions, treading the precarious line between phenomenon and idiom. It begins with a tentative definition of poetry as the aesthetic formulation of the hidden rhythm governing human experience in its totality. Poetic experience, is inherently ambiguous; it comes into concrete existence through the creative vision of the poet which transforms reality, and expresses itself in a symbolic language which carries a multiplicity of hidden meanings. The Arabs, the writer argues, understood poetry as a craft, or as 'imitation', and regarded the 'imagination', no matter how far it deviated from reality or invented original images, as a cognitive tool. Apart from the old link between poetry and singing, the Arabs recognized the strong affective power of rhythm and related it to the imagination. And since the majority of their critics regarded poetry as an art or a craft not very different from oratory and logic, and subject to their rules and criteria of competence, they insisted that 'imagination' should be governed and guided by reason, and installed the power of conviction or credibility as a basic poetic requisite.

Arabic poetry, the writer notes, reveals a discernible gradual movement from clarity to ambiguity; this is not to say that old Arabic poetry was totally free from ambiguity. Ambiguity is to be found here and there, but the main corpus of Arabic poetry upheld the principle of clarity and was essentially cognitive in nature, socially-oriented in terms of function, offering an exemplary mode of viewing the world, and a formal model for its expression.

Ambiguity began to force itself on our attention as a recurrent phenomenon in poetry when the battle between the old and new modes of poetic writing raged and intensified, reflecting in the process the attempt, on the levels of social action and philosophical thinking, to break free of the bonds and shackles of the dominant inherited ideology. It is true that poets of the Abbasid period, such as Abū Tammām, Al-Mutanabbī, and Bash-Shār Ibn Burd, introduced a measure of ambiguity into their poetry, introducing into the realm of aesthetic sensibility and awareness a degree of uncertainty and relativity concerning the understanding and concept of poetry, nevertheless, this modernistic streak failed to expand the dimensions of the poetic element sufficiently to accommodate the ambiguity principle as a permanent feature.

In a study of poetic ambiguity, Cohen, a prominent comtemporary Western critic, takes for his starting point Edgar Alan Poe's argument that the scope of the text and its unity are determined by two factors which are intensity and range, in reverse proportion to each other. Cohen, however, modifies this view ostensibly by making clarity/ ambiguity, on the hand, and intensity/ neutrality, on the other, the two governing principles of the text. Ambiguity, however, should be clearly distinguished from obscurity which cancels the possibility of interaction between the text and reality. Indeed, two types of obscurity, the writer argues, seem to bedevil a large portion of Arabic poetry, and are responsible for its muddled and disjointed character. The first type of obscurity results from affectation, i. e., affecting the style of modernism; the second from poetic incompetence, or, rather, impotence. Significant examples from modern Arabic poetry are then provided for illustration. This is followed by an attempt at a definition of modernism based on the historically significant interrelation of poetry and philosophy, on the one hand, and poetry and metaphysics, on the other, and drawing on several philosophical propositions, such as Bergson's definition of intuition (in the sense of the direct perception of the thing itself) as the highest form of knowledge. The essay concludes that the adoption of the western concept of 'defamiliarization' has at once benefited and harmed the movement of modern Arabic poetry.

● Sayid Al Baḥrāwī writes next about 'Enjambment in Arabic Poetry and Metrics', emphasizing the importance of this phenomenon in the metrical and critical study of poetry, and its significance as a clear sign or pointer, revealing the element of tension intrinsic in all poetry. The study of this phenomenon represents a full-scale analysis on the phonetic, syntactic, and semantic levels, of one of the principal elements of the structure of the poetic work. It also represents a necessary and indispensable step in the effort to develop a science of comparative metrics.

Enjambment is essentially a metrical term which means the running over of a sentence from one line of verse into the next so that the syntactical unit exceeds the metrical unit of the line with its rhyming end. Conservative prosodists condemned enjambment as a serious flaw, but the more progressive ones, like Al-Khalil and Al Akhfash, did not regard it as such. However, the concept of 'symmetry' which governed traditional Arab criticism helped to foster the rejection of enjambment in the name of preserving the unity of the verse line. With the advent of Romanticism and its rebellious attitude to all restraints, including those of rhyme, the traditional hostile view of enjambment was opposed and criticized. The romantic impulse, however, could neither shake nor undermine the indomitable principle of the verse line. It was not until the new 'Free Verse' movement had developed and crystallized that enjambment was reha-

nic inimitability, and surveys its development and different interpretations. He concludes that the North African critics found themselves in possession of two concepts of style: one derived from the eastern Arab world and geared to the question of Quranic inimitability (which Al-Jurjānī's theory of metrics illustrates in its best and most developed form), and one derived from Aristotle (which is more comprehensive and takes a total view of the various elements of artistic creation, literary and otherwise, and concentrates on the whole rather than the parts). The two concepts of style, that of Al-Jurjānī and Aristotle's were reconciled and harmonized by Ḥāzim Al-Qarṭajannī. This eminent Arab critic, however, as the writer points out, did not stick to a single approach in his definition of the meaning of the term, but wavered among many. At one time we find him relating it to the question of meaning, at others, to the question of genres as treated by Aristotle, or to the concept of eloquence as outlined by the eastern Arab critics. In any case, one notes the prevalence among North African critics of the concept of style as developed in the east. This influence is particularly palpable in the work of Al-Sadrî and Ibn Rasheeq. In the writer's view, Ibn Khaldoon was the most successful of the North African critics in investigating the concept of style, examining both its mental and material levels, and relating it to the pertinent, immediate social and linguistic contexts, and to both sender and receiver.

● The term 'Imagination' as understood and interpreted by one particular Arab critic is what engages Ṣafwat ʿAbdul Laṭif who contributes the next article. '"The Imagination" as a Critical Idiom in the Writings of Ḥāzim Al Qarṭajannī and some Philosophers' begins by noting that 'imagination' constitutes the third basic premise in Qarṭājannī' theory of criticism, the other two being poetry and the principles of poetic creation. Aristotle's definition of the value of 'The Imagination' as an active force which produces imagery had proved a fertile source of inspiration for many Arab critics and philosophers. Al-Kindī drew on this definition extensively, quoting the Greeks, and so did Al-Fārābī and Ibn Sīnā (Avicenna). Ḥāzim Al-Qarṭājannī, in his turn, built upon the work of his predecessors, adding his own contribution, and leaving his individual mark: He insisted that the 'Imagination', i. e., the faculty of producing or forming mental images, or seeing in the 'mind's eye', to use Hamlet's phrase, was an essential element not only in the production of poetry, but also in its reception and appreciation. In his view, the poet examines the images of the world stored up in his memory, and notes their relations and correspondences in order to be able to build his own artistic imagery. Indeed, Al Qarṭājannī's originality appears, most particularly, in his aesthetic approach to the concept of the imagination. Other aesthetic principles emphasized by him include: symmetry, contrast and conflict, freshness of outlook, and a sense of wonder.

The essay concludes that, unlike Ibn Sīnā (Avicenna) and Ibn Rushd (Averroes), **and because of his interest in poetic craftsmanship,** Ḥāzim Al Quarṭājannī concentrated on the artistic, rather than the psychological aspect of the 'Imagination'. This also led him to distinguish clearly between artistic (i. e., imaginative) truth, and general truthfulness. According to him, the criterion of poetry is neither truthfulness nor untruthfulness, but rather its imaginative language.

● In the next essay, 'The Poetic in Poetry: A New Look at an Old Theme', Qāsim Al Momnī examines another concept that has gradually established itself on the list of basic literary terms. He argues that the prominence given to the question of phraseology or articulation in traditional Arabic criticism, when viewed in the context of the word/ meaning problematics, eloquently proves the long-standing interest in what constitutes the poetic in poetry. In this respect, the writer proceeds to examine the views of a large group of old Arab critics concerning the question of form and content in art and detects a recurrent idea, common to all of them, namely that the questions of poetic value and poetic effect pertain to the formal aspects of poetry, i. e., the manipulation of language and imagery, rather than to its content of meanings, concepts or ideas (which are the common material of all poetry). In other words, all poetry deals more or less in the same material; but different poets express it differently, and therein lies the individuality of each. In this sense, 'poetic effect' depends essentially and for the most part on the poet's ability to create new combinations of words and images, his distinctive handling of his subject matter, and his skill in refining the commonplace idea through artistic patterning, and elevating it to new, hitherto unscaled heights.

The old Arab critics, the essay concludes, understood 'the poetic' in poetry in terms of the special and distinctive handling of the subject matter of poetry, and regarded the use of figurative language as one aspect of this special handling. It is true that poetic effect, in their view, depends to a certain extent on a coincidence of feeling and point of view between poet and receiver; nevertheless, it was firmly linked by them to the poet's special treatment of his subject-matter.

● In the following contribution by Ibrāhīm Rummānī, entitled 'Poetry, Ambiguity, and Modernism: An Investigation of the Concept', we find ourselves in the land of

the map of the world), to clear-cut definitions in which 'signifier' is lucidly distinguished and isolated from 'signified'; from the Arabic translation of Aristotle's **Poetics** by Matta bin Yunis, where the concept of theatre disappears from the field of signification, and satire and panegyrics take pride of place, to the more recent poetry and prose translations of Rifaʿa at-Tahṭāwī, and our present-day attempts at identifying the various aspects and minutiae of the art of fiction and at naming the basic functions of the narrative model. The writer concludes his literary itinerary by pointing out that our critical idiom is still wavering and far from settled, and that the instability is exacerbated by the persistent echoes of the old idiom which produce a misleading sense of similarity. To escape the confusion and guard against the pitfalls of synonymy and polysemy, to develop one common normative standard or criterion of accuracy in the area of terminology, one has, to begin with, to be extremely wary and conscious of the many hazards and linguistic traps, to question all evidence by citing contrary evidence, to subject all axiomatic sayings and self-evident truths to severe critical scrutiny, and to examine the degrees of deviation, misconstruction, or misinterpretation which a message may undergo on its path from sender to receiver.

● Lūqā's introductory endeavour in the field of methodology is followed by Tammām Hassān's essay, 'The Rhetorical Idiom in the Light of Modern Rhetoric', which examines the roots of the problem. He argues that Arabic rhetoric differs from modern stylistics in that the former's springboard was language, the latter's literary criticism. Arabic rhetoric deals with its material from a normative, linguistic standpoint, whereas Stylistics takes a descriptive, emotive approach in its handling of the linguistic event, i. e., it goes beyond the linguistic form to study its emotive and connotative potential. Building on this initial and focal distinction, the contributor proceeds to analyse a large number of basic critical and rhetorical idioms such as: eloquence, competence, meaning, decorum, beauty and ugliness, felicity and clarity, the literal and the figurative expression, the decorative and the effective expression, rhythm, musicality, and imagery. The terms are explained and interpreted in the light of modern stylistics in order to point out how the concepts they express, and the intellectual/cultural background in which they grew, differ from the concepts and background of modern stylistics.

● This comprehensive treatment of the phenomena of the idiom and their cognitive and epistemological ramifications leads naturally and smoothly to the following contribution in **This Issue**, ʿIzz el-Dīn Ismaʿīl's 'A Reading into "The Meaning of Meaning".'

Long before Richards and Ogden, or any Arab critic or rhetorician, Al-Jurjānī coined the phrase 'the meaning of meaning'. His quest for the meaning of meaning, however, was not that of Richards and Ogden; it was an attempt at finding a universal law that would explain the workings and signification process of figurative language. He laid down certain basic and interrelated principles which included the distinction between 'Langue' and 'Parole', emphasizing that 'Parole' was the point in question. In speech or 'Parole', he argued, meaning was inseparable from the enunciation event, i. e., from usage, and multiplied and varied with usage. He also distinguished between primary and secondary meanings, defining primary meanings as the arbitrary or conventional denotations of words, and secondary meanings as their cultural connotations. This secondary type of meaning, which he calls 'the meaning of meaning', does not relate to facts, but, rather, falls into the category of the figurative. The receiver of a speach which operates on the level of secondary meanings has to rely on the faculty of 'deduction' in constructing the message, and his deduction is conducted on the basis of a common, shared frame of reference. The realization of secondary meanings, he pointed out, envolves at once the affirmation and negation of the primary ones.

The 'meaning of meaning' then, according to Al-Jurjānī, is a network of mutual relations which involves a number of linguistic and non-linguistic elements. Its realization and apprehension depend upon the mutual support and consolidation of all the parts performed by the various elements in unison.

Ismaʿīl's analysis of Al-Jurjānī's critical discourse reveals certain gaps in its structure which create the need for certain modifications such as the introduction into the definition of the 'meaning of meaning' of the element of probability, i. e., of the possibility of its varied interpretation by different people in different circumstances, the acceptance of the principle of obsolescence, i. e., that certain secondary meanings may not endure, and could recede and fall out of use with time, and the rejection of the assumption of the equivalence of meaning and pre-enunciation intention.

● Still in the context of the analytical reading and methodological revision of the inherited critical idiom, Moḥamad Abdul Muttalib proceeds to analyze 'The Concept of Style in the Arabic Literary Tradition' as it appears in the writings of various Arab critics, eastern (like Ibn Qutaybeh, Al-Jurjanı, and Al-Amidī) and North African (like Ḥazim Al-Qarṭajannı, Ibn Khaldoon, and Ibn Rasheeq). He detects a connection between the birth of the term and the old question of Qura-

THIS ISSUE

ABSTRACT

Though indicative of the life and vitality of works of art, changes in the critical idiom and literary terminology constitute a central (and haunting) issue of critical theory. Not only do they reflect the movement and development of aesthetic thought, and trace its sudden leaps and bounds, they also reveal the degree of our scientific awareness of the dialectical relation of literary phenomena both with literary history and the history of humanity.

The critical idiom of one period may carry over into another, but it is never absolutely identical; new elements invariably interfere with the old intellectual constructs, redefining them, and saving them from mechanical repetition and absurdity. The more a critical idiom is methodically applied, the more interpretations it acquires. The reason is that an idiom is not simply a tool of analysis, but, rather, an instrument of thinking. It has, therefore, to be constantly redefined, its transcendent nature mapped out, and its changing characteristics (no matter how firmly they seem to attach to a hard solid core) newly designated.

This dialectical process is, of course, true of language in general, as is evidenced by its changing formations and interrelations; but it becomes particularly intensified in the case of the critical idiom, making it the most 'linguistically informative' component of a language's vocabulary, i. e., the most illustrative of the stasis-evolution dialectical process in one of its many forms. It is, nevertheless, the metalinguistic context of civilization which endows the idiom with maximum mobility and optimum efficacy.

This Issue of **Fusul** offers the reader several treatises on one aspect or another of the critical idiom present and past. The contributions, though they cover many types, and spread over various stretches of history, could not of course exhaust all the study possibilities of this vexing enquiry; they, however, strike at the room of the problem and follow up many of its ramifications, and immediate manifestations.

- The first contribution by Anwar Lūqā, entitled "On the Brink" takes a metalinguistic starting point for its definition of the nature of the literary term, quoting Abu Hayyan Al-Tawhidi's example, and his concept of 'words on words'. The metalinguistic nature of the literary term makes the act of coining or inventing it a hazardous one, with a wide margin for slips and errors. The contributor does not offer a comprehensive survey of those slips and errors, nor does he undertake to classify them. Rather, he cites random samples, interesting, and extremely entertaining, but without method or strict reasoning. He invokes the encyclopaedic nature of literature and using it as a guide, reflects many of its virtues, culling from his random samples a wider meaning and a more comprehensive significance, very much like a psychoanalyst who uses the free association technique with his patients to reach methodical deductions. The writer suggests that free and varied readings of literature could yield rich insights, cross cultural barriers, and reveal curious aspects of the problematics of the idiom.

The essay examines several texts which range from the old science of rhetoric to contemporary criticism; from the quasi-scientific, richly fictional old geography books (with their imaginary 'Happy Isles' firmly established on

FUSŪL
Journal of Literary Criticism

Issued by
General Egyptian Book Organization

ISSUES OF LITERARY TERMS

○ Vol. VII ○ No. 3, 4 ○ April - September 1987